هامون

فیلم‌سازان نام‌آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آن‌ها

غلام حیدری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

حدود یک سال پیش نگارنده در پاسخ به این سؤال که ما در کجای جهان ایستاده‌ایم، در حد مقدورات، به پاسخ این سؤال پرداخت که سینما و فیلم‌سازان وطنی چه مقام و جایگاهی در سینمای ایران و جهان دارند. آن پاسخ می‌تواند مقدمهٔ کوتاهی باشد برای این مقاله، که البته چندان کوتاه نیست.

در ایران هر سال پنجاه تا شصت فیلم بلند سینمایی ساخته می‌شود که معمولاً تعداد انگشت‌شماری از آن‌ها به جشنواره‌های منطقه‌ای و جهانی راه‌پیدا می‌کنند، و تعداد اندک‌تری نظر بینندگان و منتقدان حرفه‌ای را به خود جلب می‌کنند. تقدیر و تحبیب این فیلم‌ها در جشنواره‌ها و مجامع جهانی، و بی‌اعتنایی اهل سینما و تودهٔ بینندگانِ داخلی نسبت به پاره‌ای از این فیلم‌ها برخی از اهل نظر را بر آن داشته است که نتیجه بگیرند: «همیشه خارجی‌ها استعدادهای ما را کشف کرده‌اند، همان‌طور که کاشف چاه‌های نفت و خیلی چیزهای دیگر ما نیز بوده‌اند.»

راست این است که هر فیلم‌ساز یا فیلم ایرانی که جایزه‌ای از یکی از جشنواره‌های کوچک و بزرگ خارجی به دست می‌آورد غرور و عاطفهٔ ملی ما را برمی‌انگیزد، حتی اگر ما با آن فیلم‌ساز و فیلم برگزیده

و تقدیر شده چندان سرِ موافقت نداشته باشیم. البته حسابِ آن نوادری که هر توفیقِ جهانی را برای هنرمندانِ وطنی توطئه و نقشهٔ اجنبی می‌دانند جداست؛ هرچند آن‌ها نیز چنانچه «آثارِ» موردِ نظرشان با حُسن ظنِ دیگران، همان بیگانگان یا اجانب، روبه رو شوند به قدرِ کافی احساسِ شعف و غرور می‌کنند و به خود می‌بالند. طبیعی است که هیچ هنرمند و فیلم‌سازی نمی‌خواهد اثرش در معرض بی‌اعتنایی و تحقیرِ عمومی قرار بگیرد، و چنان‌که گفته‌اند اجر هنرمند، و در این‌جا فیلم‌ساز، مخاطبِ زیاد و جلبِ قلوبِ مردم است. مخاطب یک فیلم نیز تنها به مردم یا ملیت فیلم‌ساز محدود نمی‌شود؛ زیرا اگر چنین بود مؤسسه‌های فیلم‌سازی هالیوود و کمپانی‌های معروف تولید فیلم در اروپا پا نمی‌گرفتند و با افلاس و ورشکستگی روبه‌رو می‌شدند، یا دست بالا دیگر هیچ تهیه‌کننده‌ای حاضر به سرمایه‌گذاری برای تولید فیلم نمی‌شد.

اما آیا سربلندیِ سینمای ایران در جشنواره‌های خارجی، به‌ویژه در سال‌های اخیر، لزوماً به این معناست که سینمای ما موج یا جریانِ جدیدی در جهان سینما پدید آورده است، و فیلم‌سازان ایرانی قادر به رقابت با فیلم‌سازانِ سینمای هالیوود و اروپا هستند؟ واقعیت این است که جریان عمومیِ سینمای ایران از کوشش‌های اصیل و نوآورانهٔ چند فیلم‌ساز اندک که در جشنواره‌ها و مجامع سینمایی خارجی درخشیده‌اند، جداست، و حتی موفقیت‌های جشنواره‌ای هیچ موج و جریانی در سینمای جهان ایجاد نکرده‌اند، و در نمایش عمومی، آن‌قدر که نظر هیأت‌های داوری و منتقدان را گرفته‌اند، در جلب اقبالِ بینندگانِ سینما موفق نبوده‌اند. متأسفانه هنوز هیچ فیلمی در ایران ساخته نشده است که توانسته باشد جدا از عرصهٔ جشنواره‌ها و مجامع شناخته شدهٔ سینمایی با فیلم‌های پُر بیننده و «پرفروش» هالیوودی یا اروپایی در عرصهٔ سینماهای عمومی رقابت کند. حضور فیلم‌های ما در خارج از ایران یک حضور جشنواره‌ای است، و اگر رقابتی در میان باشد، که هست، صرفاً در تالارهای نمایش فیلم جشنواره‌ها و نظایر آن است، و این موضوع، اگرچه مایهٔ مباهات و افتخار است، هنوز از جریان عمومی یا بازار جهانی سینما فاصله دارد.

اما قطعاً کامیابی‌های فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌ها انگیزه‌های تازه‌ای برای تحرکِ فرهنگی و هنری در سینمای ایران ایجاد کرده است، و آزمایش‌گری و ذوق‌ورزی فیلم‌سازان ما را از محدودهٔ محافل و حلقهٔ محارم به درآورده است؛ هرچند هنوز کُنج و پناهی برای آرامش و آفرینش تعدادی از فیلم‌سازان مستعد و نام‌آور ما وجود ندارد. تأثیر این کامیابی‌ها در محافل و مجامع سینمایی ایران، که نقشِ مشفقانهٔ منتقدانِ سینمایی را باید در آن ملحوظ داشت، روز افزون و خوشایند است، و می‌توان امیدوار بود که ما در آینده شاهد فیلم‌هایی باشیم که صرفاً از نیروی خلاقیت و ابتکار خودِ فیلم‌سازان سرچشمه گرفته باشند، نه از توصیه و سفارشِ تهیه‌کنندگان و سازمان‌ها و نهادهای سنتی تولید فیلم.

فیلم‌سازی، مانند هر هنر دیگری، لوازمی دارد که باید به آن‌ها ملتزم بود؛ اما قبل از هر چیز فیلم خوب محصولِ آزادی خلاقیت است. با به راه‌انداختنِ دستگاه ارشاد و مرید جمع‌کُنی و گستردن بساط وعظ هنری و مکتب‌داری و مقاله‌پرانی فیلم اصیل ساخته نمی‌شود؛ مگر این‌که مانند «یاگو» در *اتللو* بر این عقیده باشیم: ترقی به تقرب و واسطه بسته است نه به قدمت خدمت.

اگر در سال‌های اخیر در بیش‌تر جشنواره‌های منطقه‌ای و جهانی، دست‌کم، یک نماینده یا فیلم از ایران حضور داشته است، و این حضورِ نظرگیر نامِ سینمای ما را در آن سوی مرزها برسرِ زبان‌ها انداخته است، مسؤولان و مصادر سینمای ایران نباید این افتخار را به خود ببندند و خود را شایستهٔ اعزاز و اکرام بدانند. چنان‌که اشاره کردم جریان عمومی و رسمی سینمای ایران از فعالیت پراکنده و منفرد فیلم‌سازان اصیل و نوآور جداست، و حتی در مواردی بر ضد و نفی آن عمل می‌کند. چگونه می‌توان فیلم‌سازی مانند عباس کیارستمی و چند فیلم اخیر او را در امتداد سنت سینمای ایران یا محصول طبیعی آن دانست؟ این واقعیت، البته، به جامعهٔ ایران محدود نیست. در سینمای ژاپن یا هندوستان، وضع، کمابیش به همین منوال است. سینمای کوروساوا یا ساتیاجیت‌رای در امتداد طبیعی سینمای سنتی ژاپن و هندوستان قرار ندارند، و اگر کوروساوا یا

ساتیاجیت‌رای قدر و منزلتِ ممتاز و افتخارآمیزی در سینمای جهان دارند کسی این قدر و منزلت را، علی‌الاطلاق، از آنِ سینمای ژاپن و هندوستان نمی‌داند. البته فوراً باید یادآوری کنم که من سینمای ایران را هنوز در مقام مقایسه با سینمای ژاپن و هندوستان نمی‌دانم، نه از حیث مقایسه با فیلم‌سازان اصیل و نوآور آن‌ها و نه از حیث مقایسه با سینمای عمومی آن‌ها.

به دنبال این مقدمه لازم است که فعالیت سینمایی فیلم‌سازانی نظیر عباس کیارستمی، ناصر تقوایی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، محسن مخملباف، ابراهیم حاتمی‌کیا، امیرنادری، رخشان بنی‌اعتماد و ابوالفضل جلیلی و ویژگی‌های ممتاز و امتیازهای ویژهٔ آثار آن‌ها بررسی و تأویل شود. من در این‌جا، بنا به فرصت و حجم صفحاتی که در اختیارم بود، چند فیلم‌ساز نام‌آور سینمای ایران را برگزیدم، تا شاید با بررسیِ فعالیت فیلم‌سازی آن‌ها بتوان جایگاه‌شان را در سینمای ایران و سهمی که در تحول این سینما داشته‌اند مشخص کرد.

عباس کیارستمی

عباس کیارستمی معاصر ناصر تقوایی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، پرویز کیمیاوی، سهراب شهید ثالث و مسعود کیمیایی است. فیلم‌سازی را با هم‌نسلان خود شروع کرد؛ در مسیری، کمابیش متفاوت از کیمیایی، حاتمی، مهرجویی، تقوایی و بیضایی، و از حیث آزمایش‌گری و بدعت در مسیری گام نهاد که کیمیاوی و شهید ثالث می‌رفتند؛ با هدفی که هم متفاوت‌تر بود و هم دیرتر به نتیجه رسید.

در بررسیِ شیوهٔ فیلم‌سازی کیارستمی آنچه نادرست و خطا ارزیابی می‌شود سبک منحصر به فردی است که او، به‌تدریج، در شکل دادن به آن کوشیده است. نخستین مشکل کیارستمی سر صحنه فیلم‌برداری نخستین فیلمش *نان و کوچه*(۱۳۴۹) با فیلم‌بردارش مهرداد فخیمی پیش می‌آید. موضوعی که موجب جرومنجر فخیمی و کیارستمی می‌شود زمینه‌ساز نوع نگاه کیارستمی به سینما و تعارض مخالفانش با فیلم‌های اوست.

ماجرای *نان و کوچه* برخورد یک پسربچه با سگی است که مانع رسیدن به موقع او ـ درواقع رساندن نان ـ به خانه‌شان می‌شود. کیارستمی برای یافتن پسرکی که نقش را بازی کند و کوچه پس‌کوچه‌های به هم پیوسته‌ای که پسرک و به دنبالش سگ بایستی از آن می‌گذشتند و خانه‌ای که باید به نزدیک آن می‌رسیدند روزهای متوالی به جست‌وجو می‌پردازد تا بالاخره در حوالی «امام‌زاده صالح» شمیران کوچه و خانهٔ مورد نظرش را می‌یابد. می‌گوید که به ذهنش هم‌خطور نمی‌کرد که می‌شود صحنه‌ای را در یکی از کوچه‌های «گیشا» فیلم‌برداری کرد، و صحنهٔ دیگری را در «تهران‌پارس»، و بعد پشت میز مونتاژ («مووی‌لا») این دو صحنه را به هم چسباند.« با مهرداد فخیمی بودم که حتماً کارکردن با منِ ناشی برایش بسیار سخت بود. آدمی که از سینما هیچ نمی‌داند با کسی که به هر حال نسبت به او اطلاعاتش بسیار زیاد است و حرفه‌ای است.»

او فکر می‌کرد که من تکنیک را نمی‌شناسم. البته من تکنیک سینما را از طریق تکنیک یاد نگرفته بودم، اما مواردی بود که به طور حسی می‌دانستم نظرم درست است؛ مثلاً صحنه‌ای بود که بچه وارد منزلش می‌شد، وقتی در را پشت سرش می‌بست سگ باید پشت در می‌خوابید. من عقیده داشتم که این کار باید به طور طبیعی و در یک پلان انجام شود. البته کار مشکلی بود، چون ما روی سگ کنترلی نداشتیم، و سگ چنین کاری را انجام نمی‌داد.

ظاهراً فیلم‌برداری این «پلان» چهل روز به درازا می‌کشد، و فخیمی بارها تذکر می‌دهد که سینما این نیست و به این صورت فیلم نمی‌سازند، و آموخته‌ها و اندوخته‌هایش را برای کیارستمی توضیح می‌دهد که در سینما چیزی به اسم «کات» وجود دارد، و آن‌ها می‌توانند در مدت یکی دو ساعت نمای مورد نظر را در دو پلان بگیرند: یکی وقتی بچه وارد خانه می‌شود، و دومی موقعی که سگ پشت در خانه خوابیده است. کیارستمی زیر بار نمی‌رود تا این‌که فخیمی از کوره در می‌رود و می‌گوید: «برو از علیاحضرت نامه بیاور که به سگ دستور بدهد کاری را که می‌خواهی انجام بدهد.» و

کیارستمی اصرار می‌ورزد که بیننده بایستی این صحنه را بدون «کات» ببیند تا از آن تأثیر بپذیرد، و خود او قبل از همه بایستی آن صحنه‌ای را که فیلم‌برداری شده باور کند. بالاخره پس از چند هفته تلاش و درگیری، صحنهٔ مورد نظر ـ آن‌طور که کیارستمی می‌خواهد ـ فیلم‌برداری می‌شود، و او چون شنیده است که ممکن است فیلم در لابراتوار خراب شود با خونسردی و اطمینان به فخیمی می‌گوید: «یک برداشت دیگر می‌گیریم.» و غائله به آن‌جا ختم می‌شود که فخیمی، بدون کلامی حرف، نورسنج را از گردنش در می‌آورد، نگاهی به کیارستمی می‌اندازد و گروه را ترک می‌کند. کیارستمی می‌گوید:

> فخیمی تسلطش را بر من اعمال نکرد. اگر می‌خواست و می‌کرد فیلم تمام می‌شد؛ اما آن ضعف یا قدرت، هر کدام را که در نظر بگیریم، همانی که حالا به عنوان ویژگی فیلم‌های من محسوب می‌شود از بین می‌رفت. حق با فخیمی بود، اما او از حقی که داشت استفاده نکرد و با تحملی که داشت نوعی ویژگی به من بخشید.

فخیمی در اوج بگو مگو با کیارستمی، ظاهراً، نسخه‌ای از کتاب *فیلم و کارگردان* نوشتهٔ دان لیوینگستن را که در آن دربارهٔ تکنیک فیلم، برش یا کات، تکنیک‌های هنری و بصری و دوربین و صدا بحث شده است، در اختیار کیارستمی قرار داده بود، و کیارستمی با خواندن آن در می‌یابد که «*نان و کوچه* با حکم‌های ارایه شده در این کتاب فیلم پُر غلطی است». پیش از این نیز فخیمی به او گفته بود که یک «کلوزآپ» نبایستی بیش از سه چهار ثانیه طول بکشد، در حالی که او در فیلمش یک کلوزآپ سی چهل ثانیه‌ای داشت. همهٔ این حرف و حدیث‌ها کیارستمی را «دچار شک و تردید» می‌کند. «نمی‌دانستم فیلمی که ساخته‌ام خوب هست یا نه؟ و مهم‌تر این‌که آیا اصولاً سینما هست یا نه؟» او تأکید می‌کند که برای دفاع از فیلم از خودش حرفی نداشته است. او گوشش به حرف دوستانش بوده است که مدافع فیلم او نبوده‌اند، و چشمش به عکس‌العمل مخاطبان فیلم بوده که نخستین بار *نان و کوچه* را در روز جمعه پانزدهم آبان ماه ۱۳۴۹ در «پنجمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان» در «گروه ج» (فیلم‌های آموزشی برای نوجوانان ده تا چهارده سال) می‌دیده‌اند. «اولین بار بود که اسم من به عنوان کارگردان روی پرده می‌افتاد. من آن شب گُر گرفته بودم و حال خودم را نمی‌فهمیدم.»

نان و کوچه با اقبال عمومی مخاطبان مواجه شد و هیأت داوران بخش بین‌المللی جشنواره از فیلم تقدیر و ستایش کردند. روز بعد از نمایش فیلم از کیارستمی دعوت می‌شود تا در یک مصاحبهٔ مطبوعاتی در «هتل هیلتون» شرکت کند، و هژیر داریوش قبل از مصاحبهٔ مطبوعاتی از *نان و کوچه* به عنوان «یک فیلم خوب» که «ریتم» مناسبی دارد سخن می‌گوید. «من هنوز واقعاً ریتم را در سینما نمی‌شناختم و این کار را به طور حسی انجام داده بودم» ستایش داریوش حس اعتماد به نفس کیارستمی را برمی‌انگیزد. «اگر کسی قبل از او می‌گفت *نان و کوچه* فیلم بدی است یا ریتم ندارد، به خودم می‌گفتم پس حتماً فیلم بدی ساخته‌ام و باید بروم و ریتم را یاد بگیرم.»

به یاد می‌آورد که در بعد از ظهر روز سه‌شنبه نوزدهم آبان ماه، در آخرین روز جشنواره، در روزنامهٔ *کیهان* نقدی از هوشنگ حسامی می‌خوانند که *نان و کوچه* را «فیلمی فوق‌العاده از ایران» ارزیابی کرده، و از نظر مساعد منتقدان خارجی نسبت به آن سخن گفته است.

کیارستمی هر چقدر که در موقع ساختن *نان و کوچه* از صناعت («تکنیک») و الفبای سینمایی بی‌اطلاع، یا کم‌اطلاع بوده است؛ اما موفق می‌شود به طور «حسی» صورت یا بافت تصاویر فیلمش را با موضوع آن هماهنگ در آورد. بدیهی است که نه او نه فیلم‌بردارش (مهردادفخیمی) و نه دستیارش (آراپیک باغداساریان) و نه تدوینگرش (منوچهر اولیایی) هیچ کدام همهٔ آن قابلیت‌ها و امکانات سینمایی گسترده‌ای را که در طول تاریخ سینما تجربه شده بود، به خوبی، نمی‌شناختند؛ اما آشکار است که به‌ویژه کیارستمی براساس صورت و بافت تصویر نهایی فیلم موضوع یا اجزایی را که نقطهٔ آغاز شکل گرفتن فیلم است در ذهن داشته است. استفاده از دوربین روی دست ـ چه فکر او بوده باشد و چه پیشنهاد فیلم‌بردارش ـ ساختاری مستندگونه به فیلم داده است که از همان فصل افتتاحیه، که دوربین به موازات پسرک حرکت می‌کند، مخاطب با پسرک همراه می‌شود و

معصومیت و سرخوشی او و خطری را که سرراهش قرار دارد به بیننده منتقل می‌کند.

دوربین و بیننده همه جا همراه پسرک هستند، و کیارستمی که خود را محدود به مایه و آدم اصلی کرده، در فیلمی که فاقد کلام است و کم‌تر نمای زایدی در آن به چشم می‌خورد، بدون واسطه و بدون حضور مزاحم راوی دانای مطلق، مخاطب را با دنیای پسرک و تجربه‌ای که او باید از سر بگذرانند آشنا می‌سازد. شنیدن صدای پارس سگ، در لحظه‌ای که شیطنت‌های پسرک بیننده را با او همراه کرده است، همان اندازه برای ما غیرمترقبه است که پسرک از دیدن سگ غافل‌گیر می‌شود. صحنه‌ای نیز که پسرک با پیرمرد سمعک به گوش همراه می‌شود در امتداد تصاویری قرار دارد که به صورت عینی از نظر پسرک می‌گذرد.

نظرگاه در *نان و کوچه*، از فصل افتتاحیه تا لحظه‌ای که خواهر پسرک در خانه را به روی او می‌گشاید و سپس می‌بندد، سوم شخص مفرد، یعنی از منظر پسرک است. ناظر بودن پسرک بر ماجرا و تجربه‌ای که از سر می‌گذرانند سادگی و صمیمیتی به فیلم بخشیده است که حضور کارگردان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و آنچه به مخاطب منتقل می‌شود تجربهٔ تفاهم و اعتماد به نفسی است که موعظه و اندرز در آن جایی ندارد. تجربهٔ کودک اول فیلم همهٔ وجه آموزشی *نان و کوچه* نیست. می‌توان این پرسش را مطرح کرد که اگر کودک اول با پرتاب کردن تکه‌ای نان سنگک مزاحمت سگ را از خود دور می‌کند کودک دوم که کاسه‌ای ماست در دست دارد چه باید بکند؟

کیارستمی فیلم بعدی‌اش، **زنگ تفریح** را در سال ۱۳۵۱ ساخت. آشکار است که او در فاصلهٔ ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۱ کوشیده است پاره‌ای از ضعف‌ها و نقصان‌های صناعتی کار خود را برطرف سازد و بیان بصری و سمعی جدیدتری را تجربه کند. پاره‌ای از منتقدان **زنگ تفریح** و *نان و کوچه* را جزو آثار موسوم به «سینما ـ حقیقت» قرار داده‌اند، اما کیارستمی اعتراف می‌کند موقعی که این دو فیلم را می‌ساخته حتی چنین عنوانی را هم نشنیده بود.

زنگ تفریح مانند *نان و کوچه* شروع و پایان کاملی ندارد. درواقع پایان هر دو فیلم به «تعویق» یا به «تأخیر» می‌افتد. *نان و کوچه*، همچون یک دور باطل، با هجوم سگ به پسرک دوم پایان می‌یابد؛ هجومی که پیش از این در ابتدای فیلم به پسرک اول شده بود. درواقع داستان فیلم از معماری داستان‌های کلاسیک تبعیت می‌کند، به این معنی که ماجرایی را از یک نقطه آغاز می‌کند و سرانجام در همان نقطه به پایان می‌برد، یا به عبارت دیگر، نمایش ماجرای یکی با تکرار نمایش ماجرای دیگری تکمیل می‌شود. البته کامل نبودن **زنگ تفریح** حکایت دیگری دارد. به تعبیر کیارستمی فیلم «از جایی شروع نمی‌شود و به جایی نمی‌رسد». کیارستمی توضیح می‌دهد که در اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، به طور معمول، می‌بایستی فیلم «پیام سیاسی می‌داشت و این اصلاً در فطرت من نبود». بنابراین از «سیاسی کردن» موضوع **زنگ تفریح** احتراز می‌جوید. به همین دلیل **زنگ تفریح**، ناخواسته، به فیلمی «ضدقصه» تبدیل می‌شود که مورد نکوهش منتقدان قرار می‌گیرد.

ظاهراً در این دوره برای کیارستمی فقط یک مضمون، یا «تم» است که با گسترش دادن و عمق بخشیدن به آن به ارایهٔ محتوای فیلمش می‌رسد. اما واقعیت این است که او در **زنگ تفریح** می‌کوشد واقعیت و خیال و تصویر سینمایی را به عنوان مهم‌ترین جنبه از ویژگی‌های فیلم تجربه کند. **زنگ تفریح** نه از نظر شکل بلکه از حیث محتوا به آن گروه از فیلم‌های مستند تعلق دارد که در آن‌ها رگه یا طرح گرده‌واری از داستان وجود دارد، و آمیخته‌ای است از سینمای مستند و ضدقصه، که شکل و محتوا در آن تابعی از یکدیگر است. در عین حال شباهت **زنگ تفریح** با فیلم‌های داستانی یا ضدقصه و حتی مستند ظاهری است. بخش اول فیلم، از نمای افتتاحیه تا خروج بچه‌ها از مدرسه و مداخلهٔ «دارا» در بازی فوتبال، به شیوهٔ فیلم‌های داستانی نوشته و ساخته شده است؛ و بخش دوم فیلم شامل گشت و گذار دارا در کوچه پس کوچه‌ها و تپه ماهورهای اطراف شهر و عبور او از کنار جادهٔ پرازدحام است. اگر حضور عینی دارا را به عنوان «دوربین سوبژکتیو» فرض بگیریم تصاویری که از زاویهٔ دید او می‌بینیم به شیوهٔ ثبت فیلم‌های مستند یا سینمای «ضدقصه» است، و فصل اختتامیهٔ فیلم را که تصویر دارا در سپیدی حل می‌شود به تبلور آزمایش‌گری کیارستمی در

زندگی و دیگر هیچ

«سینمای شاعرانه» باید تعبیر کرد. *زنگ تفریح* در کارنامهٔ سینمایی کیارستمی فیلم مهمی است و از نظر او «راه بسیار خوبی در سینماست» که، به‌تدریج در آثار بعدی‌اش، با افت و خیز، ادامه پیدا می‌کند. اما، چنان که اشاره شد، منتقدان با عبارت‌بندی‌های جوراجور و تأکید براین که «فیلم کشدار، خسته‌کننده و غیرسینمایی است» کوشیدند او را از راه رفته‌اش منصرف کنند.

در واقع شاید بتوان گفت آزمایش‌گری کیارستمی در شکل، یا صورت فیلم بازتاب و عکس‌العمل او نسبت به منتقدانی است که به رغم ستایش از *نان و کوچه* آن را اثری غیرسینمایی و فاقد جنبه‌های بصری ارزیابی می‌کردند.

تجربه (۱۳۵۲) نگاهی است به زندگی نوجوانی که سال‌های کودکی پسرک فیلم *نان و کوچه* و *زنگ تفریح* را پشت سر گذاشته و دورهٔ بحران بلوغ خود را تجربه می‌کند.

کیارستمی *تجربه* را در روزهایی می‌سازد که هنوز دو فیلم *یک اتفاق ساده* (سهراب شهید ثالث) و *مغول‌ها* (پرویز کیمیاوی) در جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران به نمایش در نیامده‌اند. خودش می‌گوید: «*تجربه* را که مونتاژ می‌کردیم شهید ثالث گفت که *یک اتفاق ساده* را ساخته است و من بعد از *تجربه* فیلم را دیدم.» و آن‌چنان تحت تأثیر قرار می‌گیرد که یک نمای طولانی و بلند از *زنگ تفریح* را از فیلم تدوین شده‌اش حذف می‌کند؛ زیرا با دیدن فیلم شهید ثالث به این نتیجه می‌رسد «جاهایی در فیلم هست که از رمق عکس، رمق نما، چیزی باقی نمی‌ماند و باید قطع کنی، نباید ادامه بدهی؛ چون عکس دیگر چیزی ندارد.»

کیارستمی تلاش کرده حرکت درونی و واقعی فیلم را، به نحوی مخدوش کند، و از نظر او «ضد سینما» و «ضد فیلم» تلقی می‌شود، از فیلم حذف کند، و به عنوان نمونه به صحنه‌ای از فیلم *تجربه* اشاره می‌کند که محمد در پشت میز، در حال گوش دادن به رادیو، خوابش می‌برد. دوربین به آرامی عقب می‌رود و از پنجره، به طرف خیابان، خارج می‌شود، و بخشی از ساختمان و پنجره، و محمد را در پشت میز، در قاب می‌گیرد. او توضیح می‌دهد که برای فیلم‌برداری این صحنه ناچار شده‌اند که چارچوب پنجره را از پایین اره کنند و نصف در را کنار بگذارند و پس از خارج شدن دوربین از پنجره، قبل از وسیع‌تر شدن قاب و میدان دید دوربین، در را سر جایش جاسازی کنند و حدود یک متر به عقب «تراولینگ» و سپس «زوم بک» کنند. آن روزها، در مطبوعات و محافل سینمایی دربارهٔ صناعت و شگردهای هیچکاک در *طناب* و آنتونیونی در *حرفه خبرنگار* بحث

می‌شد، و کیارستمی که در مظان انتقاد بود درصدد برمی‌آید دست به «یک کار تکنیکی قوی» بزند؛ اما به رغم مشقتی که برای فیلم‌برداری صحنهٔ مورد بحث کشیده بودند، سرانجام به این نتیجه می‌رسد: «بریدن و تکه تکه کردن این صحنه شرف دارد به این‌که نمای بلند حیرت‌انگیزی بگیریم که همه را برای کشف چگونگی تکنیکی و شگرد فیلم‌برداری آن صحنه تحریک کند.»

تجربه نخستین فیلم و تجربهٔ کیارستمی است که آدم‌ها در آن به حرف درمی‌آیند، البته به اختصار و به ضرورت. بسیاری از تصاویر فیلم نیز موجز و گذرا هستند؛ به عنوان مثال: نمای معرف فیلم و تصاویری از محمد در قاب پنجرهٔ عکاس‌خانه، نمای درشت از کیف دستی محمد و بلافاصله تصویر او در خانهٔ برادرش، تصویر بستهٔ محمد پشت شیشهٔ اتوبوس و انعکاس فضای بیرونی برروی شیشه، تصویر برادر و همسرش در بستر و حرکت عمودی دوربین رو به پایین و بستر محمد که تأکیدی است بر حضور مزاحم او، آمدن برادر با کیف دستی به عکاس‌خانه و صحبت‌های تضرع‌آمیز او با صاحب مغازه که محمد در سکوت آن دو را در آینهٔ دست‌شویی می‌بیند، بازی محمد با دو کبریتی که آتش می‌زند همراه با صدای موسیقی عربی که از رادیوی بیگانه شنیده می‌شود، نمای بیرونی و روشن و خاموش شدن چراغ‌های اتاق‌های عکاس‌خانه در سیاهی شب و درماندگی و بی‌حوصلگی محمد، و آخرین نمای فیلم، از بالا، که محمد در کوچهٔ تاریک تنهاست.

تجربه، مانند *زنگ تفریح* و *نان و کوچه* از منظر راوی سوم شخص مفرد روایت می‌شود؛ اما در یک دو فصل فیلم، که کیارستمی برای لحظه‌های کوتاهی محمد را رها می‌کند و با «مونتاژ موازی» صاحب عکاس‌خانه را نشان می‌دهد (مثل صحنه‌ای که محمد پس از ملاقات دخترِ دانش‌آموز به طرف عکاس‌خانه می‌دود و تصویر او به نماهایی از صاحب عکاس‌خانه برش زده می‌شود)، بافت و انسجام روایی فیلم مخدوش شده است.

مسافر(۱۳۵۳) پس از تجربه دومین فیلم نیمه بلند کیارستمی است. کیارستمی با *مسافر* به تجربهٔ جدیدی در فیلم‌سازی دست می‌زند که از آن پس جزو ویژگی اصلی آثار او درمی‌آید. به تعبیر خودش *مسافر* تجربهٔ مناسبی برای او در سینما بود، تجربه‌ای «آزمایشی» و به مقدار فراوان ارتجالی. کیارستمی وقتی برای پیداکردن بازیگر نقش پسرک به ملایر می‌رود تماس با زندگی مردم در شهرستانی کوچک او را با واقعیت زندگی نوجوانانی چون قاسم جولایی، پسرک اصلی فیلم، آشنا می‌سازد.

واقع‌گرایی کیارستمی در چهار فیلمی که به آن اشاره شد عبارت است از شباهت تصویر سینمایی با واقعیت واقعی، و قراردادهایی هم که کیارستمی برای از پیش بردن داستان فیلمش وضع می‌کند، قبل از هر چیز، مشروط به شباهت محتوای این قراردادها با واقعیت است. او به‌ویژه با *مسافر* در جهتی حرکت می‌کند که اعتباری برای قراردادها، که در ذهن خود او یا فیلم‌نامه‌نویس‌اش وجود دارد، قایل نمی‌شود، و هر جا که قراردادها به صورت مانعی میان او و واقعیت واقعی عمل می‌کنند به حذف آن‌ها می‌انجامد، که نمونهٔ قابل اشاره‌اش در فیلم‌نامهٔ *مسافر* حذف شکستن قلک و یافتن تمهیدی دیگر برای تأمین هزینهٔ سفر قاسم جولایی است.

استفاده از صدابرداری سرصحنه، به عنوان نخستین تجربه، حذف یکی دیگر از قراردادهایی است که بین تصویر سینمایی کیارستمی و واقعیت فاصله ایجاد کرده است.

ظاهراً فیلم‌های *نان و کوچه*، *زنگ تفریح*، *تجربه* و *مسافر* هر یک به موضوعی مجزا می‌پردازند؛ اما همهٔ فیلم‌ها گویای بخشی از طرحی منظم هستند. برخلاف تصورِ رایج فیلم‌ها حاصل مجموعه‌ای از اندیشه‌های نامرتبط نیستند. اگرچه خود کیارستمی نیز بر این تصور دامن می‌زند: «من سه قصه از سه آدم مختلف انتخاب کردم، پس در این قصه‌ها نمی‌تواند تداومی وجود داشته باشد.» فیلم‌ها طرحی اندیشیده دارند، و می‌توان آن‌ها را براساس منطق درونی یا براساس تاریخ ساخت‌شان مرتب، یا به یکدیگر مربوط ساخت. چنان‌که خود کیارستمی هم اشاره کرده است: پرداخت نهایی قصه‌ها توسط او موجب به وجود آمدن تشابهاتی در این فیلم‌ها شده است که چنین حسی را در مخاطب القا می‌کند.

تنهایی، غیر کارآمد بودنِ مسایل آموزشی و تربیتی در مدرسه و خانواده، تعلقات و آرزوهای کودکانه، تجربه

آموزی با حضور در جامعه پاره‌ای از مایه‌ها و مفاهیم و مشترکات این فیلم‌ها هستند.

سه فیلم بعدی کیارستمی فیلم‌های کوتاه صرفاً آموزشی و تربیتی هستند: ***دو راه حل برای یک مسأله***، ***منم می‌تونم*** و ***رنگ‌ها*** (هر سه محصول ۱۳۵۴)

کیارستمی می‌گوید از احساس بچه‌های مدرسه‌ای دریافته است که همهٔ آن‌ها از دیدن هر نوع فیلمی راضی‌اند؛ زیرا امکانی فراهم می‌شود که از کلاس درس «نجات» پیدا کنند؛ اما همیشه، چند دقیقه پس از شروع فیلم، پشت به پرده می‌کنند و توی سرو کله هم می‌زنند.

از لحاظ کیارستمی فیلم‌هایی مثل ***دو راه حل برای یک مسأله***، ***منم می‌تونم*** و ***رنگ‌ها*** برخلاف ***زنگ تفریح***، ***تجربه*** و ***مسافر*** فیلم‌هایی «برای کودکان» محسوب می‌شوند تا «دربارهٔ کودکان» و در نزد او فیلم برای کودکان وظیفه‌اش «آموزش مستقیم» به مخاطب است. او وجه آموزشی فیلم‌های داستانی خود را، به جز ***نان و کوچه***، «کم رنگ» می‌داند و آن‌ها را «سینمای شخصی» قلمداد می‌کند.

کیارستمی در اوضاعی ***دو راه حل برای یک مسأله***، ***منم می‌تونم*** و ***رنگ‌ها*** را ساخت که به عنوان مسؤول بخش امور سینمایی کانون اعلام کرده بود برای ساختن فیلم‌های آموزشی و تربیتی «شناخت مختصر از سینما کافی است». چنین دیدگاهی موجب می‌شود که این فیلم‌ها، به رغم این‌که از حیث آموزشی مؤثر و جذاب ارزیابی می‌شوند، در مواردی کشدار و ملال‌آور و فاقد جنبه‌های بصری تلقی شوند و برای خود کیارستمی در حد «تجربه اندوزی» باقی بمانند.

لباسی برای عروسی (۱۳۵۵) هشتمین فیلمی است که کیارستمی با بازیگران کودک و نوجوان می‌سازد، و موضوع فیلمش رابه مسایل و ماجراهای کودکانه اختصاص می‌دهد. در فیلم‌هایی که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۵ برای «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» کارگردانی می‌کند به تجربه درمی‌یابد که کار کردن با بچه‌ها و بازیگران غیرحرفه‌ای تابع شگردها و شیوه‌های فی‌البداهه است و هیچ شیوهٔ از پیش تعیین شده‌ای «مؤثر» و «کار ساز» نیست. از نظر او بچه‌ها بازیگران «فوق‌العاده‌ای» هستند که بزرگ‌ترها

تعبیر کیارستمی این است که موضوع‌هایی که در «فیلم‌های بچه‌ها» مطرح می‌شود نباید کاملاً خصوصی و فردی باشد.

استعداد رقابت و مقابله با آن‌ها را ندارند. به کرات توانسته است روی صفحهٔ «موویلا» ایراد بازی بزرگسالان را دریابد؛ اما هرگز نتوانسته است ایرادی متوجه بچه‌های خردسال فیلم کند. «بچه‌ها به حدی واقعی هستند که حتی برای خود من هم شگفت‌انگیز است. بارها شده که تصاویر آن‌ها را فیکس می‌کنم و مدت‌ها به آن‌ها خیره می‌شوم.» کیارستمی می‌گوید دقت و مراقبتش در بازی بچه‌ها برای این است که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند «تصنع» را در رفتار و حرکات آن‌ها تحمل کند.

از نظر او اگر فیلم‌هایش «سبک مشخصی» دارند به این دلیل است که آن‌ها را از روی «حس» و براساس «سلیقه» خودش ساخته است. از این جهت در فیلم‌های او «نقاط مشترک» و شباهت‌های زیادی می‌توان یافت، و اگر امضای سازندهٔ آن‌ها برداشته شود خطی که آن‌ها را در یک امتداد قرار می‌دهد قابل تشخیص است. «من هیچ وقت به طور تعمدی و با تصمیم قبلی چنین کاری را انجام نداده‌ام.» و تأکید می‌کند که همواره «فیلم را بدون در نظر گرفتن خواسته‌های مصرف‌کننده» می‌سازد.

لباسی برای عروسی از نوع سینمای **تجربه** است، و در کارنامهٔ سینمایی کیارستمی کم‌تر ارتباطی بین این فیلم و سه فیلم آخرش ***دو راه حل برای یک مسأله***، ***منم می‌تونم*** و ***رنگ‌ها*** وجود دارد، یا وجود ندارد. در ***لباسی برای عروسی*** به ارتباط یا عدم ارتباط آدم‌ها بیش از **تجربه** اشاره می‌شود، و کیارستمی، به مقدار فراوان به کُنش و واکنش عاطفی آدم‌های فیلمش می‌پردازد، و از بطن رابطهٔ سه‌گانهٔ علی و محمد و حسین، محمد با برادرش و علی و استاد کارش، جامعهٔ کوچکی را معرفی می‌کند که پیش از آن به اختصار در **تجربه**، و تا

حدودی در *مسافر*، معرفی کرده بود.
طرح داستانی *نان و کوچه*، *زنگ تفریح*، *متم می‌تونم* و حتی *مسافر* به خاطره شباهت دارد، اما موضوع *تجربه* و *لباسی برای عروسی* به گوشه‌هایی از خود زندگی نزدیک‌تر است. تکیهٔ او در این فیلم‌ها، گرچه طرح کلی آن‌ها را از امیرنادری و پرویز دوایی است، به شناخت کیارستمی «از این نوع زندگی» بستگی دارد.
رکود و سکون زندگی محمد در *تجربه* اگرچه واقعی است قابل تعمیم نیست، و بیننده با حفظ فاصله به زندگی او خیره می‌شود؛ اما در *لباسی برای عروسی* به دلیل حضور سه آدم اصلی و کشمکش بین آن‌ها مخاطب با آن‌ها همدل و همراه

کیارستمی هیچ کدام از آدم‌های فیلمش را متهم یا محکوم نمی‌کند. فقط آن‌ها را در شرایط طبیعی و بحرانی نشان می‌دهد، که توان برخورد منطقی از آن‌ها سلب شده است.

می‌شود، و موضوع فیلم را قابل تعمیم می‌یابد. تعبیر کیارستمی این است که موضوع‌هایی که در «فیلم‌های بچه‌ها» مطرح می‌شود نباید کاملاً خصوصی و فردی باشد. اگر قصه‌ای که به تصویر درمی‌آید فقط یک بار و برای یک نفر اتفاق افتاده باشد در حد مطالب صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها باقی می‌ماند. بنابراین بایستی قصه قابل گسترش و تعمیم باشد و موضوعی را مطرح کند که امکان وقوع آن به دفعات وجود داشته باشد. «البته در این صورت ممکن است در فیلم به حادثه‌های سینمایی دست پیدا نکنیم، ولی همه چیز واقعی و درست از کار دربیاید.»
وقتی کیارستمی می‌پذیرد داستانی راکه تعریف می‌کند فاقد حادثه‌پردازی و فراز و فرود سینمای متعارف است و گفت‌وگوهایش ساده و گاه عامیانه‌اند و از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کند طبیعی است که استعدادی برای صحنه‌پردازی و میزانسن‌های کلاسیک از خود نشان نمی‌دهد. حتی اگر گاهی ناچار می‌شود از بازیگران حرفه‌ای در کنار «نابازیگران» یا مردم عادی، استفاده کند، شدیداً احتراز دارد که بازیگر حرفه‌ای نقش کلیشه‌ای خود را درسینما بازی کند، و درواقع از او می‌خواهد که نقش «بازی» نکند. همچنین روشن است که کیارستمی بازیگران غیرحرفه‌ای را براین اساس انتخاب می‌کند که میان نقش و زندگی آن‌ها شباهت خیره‌کننده‌ای وجود داشته باشد.
کیارستمی در *لباسی برای عروسی* نشان می‌دهد که بیش از سایر فیلم‌های قبلی خود به ترکیب‌بندی قاب تصویر به عنوان تابعی از رابطهٔ کلی بین نماهای فیلم بی‌اعتناست. فیروز ملک‌زاده، در مقام مدیر فیلم‌برداری، و همایون پای‌ور، به عنوان فیلم‌بردار، در *لباسی برای عروسی* از قابلیت رنگ و نور استفاده نمی‌کنند، و رنگ‌ها و طراحی ترکیب‌بندی نماها در نشان دادن سطح و حجم و ایجاد تناسب میان آن‌ها و انتقال حس انسانی مورد نظر به بیننده چندان مؤثر نیستند. ظاهراً فضای محدود و بستهٔ پاساژ، به عنوان محل فیلم‌برداری، از عوامل مهم ضعف و نقصان ترکیب‌بندی تصاویر و انتخاب زاویه‌ها بوده است. یکی از معدود نماهای جذاب فیلم صحنه‌ای است که محمد پس از کتک خوردن از برادر و جاری شدن خون از بینی‌اش کنار حوض آب می‌نشیند و تصویر او بر آب مواج منعکس می‌شود.
خود کیارستمی با شیفتگی بیش‌تری از *مسافر* سخن می‌گوید که «صمیمی» و به او «نزدیک‌تر» است؛ اما *لباسی برای عروسی* را « از نظر سینمایی کار محکم‌تری» می‌داند، «به دلیل لحظه‌های معتبری که در فیلم هست، فشرده بودن فصل‌ها و صحنه‌ها و فیلم‌نامهٔ محکم‌تر و دخالت سازنده در آن».
کیارستمی نخستین فیلم‌سینمایی خود را در سال ۱۳۵۶ با نام *گزارش* می‌سازد، در اوضاعی که نمی‌خواهد خود را قربانی نیازهای تجاری تهیه‌کنندگان سینمای ایران کند. او از روزهایی که فیلم نیمه‌بلند *مسافر* را ساخته بود با این پرسش مواجه بود که تحت چه شرایطی در سینمای حرفه‌ای به ساختن فیلم سینمایی خواهد پرداخت؟ پاسخ کیارستمی این بود که شرایط فیلم‌سازی درکانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان «فوق‌العاده» رضایت بخش است، و تهیه‌کنندهٔ او

طعم گیلاس

فقط در لحظه‌ای برای دیدن فیلم پیش قدم می‌شود که جلسهٔ نمایش عمومی فیلم در پیش باشد، و «در تمام طول کار هیچ دخالتی» در کار او نمی‌کند.

ناتوانی فرد انسانی در مقابل اجتماع، موضوع اصلی فیلم *گزارش* است؛ اجتماعی که آدم اصلی فیلم در آن زندگی کرده و مسایلش را می‌داند، و گام‌هایش را برای بهبود وضع خود برداشته، اما نتوانسته است متناسب با شرایط درونی خود عمل کند.

آدمی مثل محمد فیروزکوهی استعداد هماهنگ کردن خود را با شرایط ندارد، یا کوشش نمی‌کند خود را با شرایط هماهنگ کند، و به همین دلیل دل خسته و پرخاش‌جو است. او آدمی است که مثل دوست و همکارش مصطفی اسدی متملق و پشت‌هم‌انداز نیست، و به تعبیر کیارستمی آدمی است منطقی. او هیچ وقت پشت میزش نمی‌نشیند، جز آن موقع که از او خواسته‌اند ننشیند و اداره را به این دلیل ترک می‌کند که فردی او رابه رشوه‌خواری متهم کرده است. محمد فیروزکوهی آدمی واقعی از قشر متوسط جامعهٔ شهری است که «مرتب از این‌ور به آن‌ور تلوتلو می‌خورد و هیچ اقدامی نمی‌کند» یا قادر نیست به اقدامی برای بهبود وضع خود دست بزند.

کیارستمی هیچ کدام از آدم‌های فیلمش را متهم یا محکوم نمی‌کند. فقط آن‌ها را در شرایط طبیعی و بحرانی نشان می‌دهد، که توان برخورد منطقی از آن‌ها سلب شده است. «به نظر من در شرایط حاضر بزرگ‌ترین دشمن مرد و زن خود اوست و بزرگ‌ترین دشمن زن شوهر اوست؛ چون آن‌ها سعی می‌کنند تمام عقده‌های خود را سر یکدیگر خالی کنند.» به تعبیر کیارستمی «این عقده‌گشایی نباید با عدم محبت زن و مرد اشتباه بشود».

تأکید کیارستمی این است که او آدم‌های فیلم‌هایش را نمی‌سازد و برای آن‌ها شخصیتی نمی‌آفریند بلکه آن‌ها نمونهٔ آدم‌هایی هستند که در جامعهٔ دوروبر او، زندگی می‌کنند و با دقت و مراقبت آن‌ها را زیر نظر می‌گیرد تا بتوانند نحوهٔ رفتارشان را ثبت کند. او بازیگر را متناسب با خصوصیات اخلاقی و روانی آدم فیلمش انتخاب می‌کند، و اگر لازم باشد ویژگی‌های فردی آدم فیلم را متناسب با خلق و خو و رفتار و سکنات بازیگر تغییر می‌دهد. تمام کوشش کیارستمی بر این است که از آن‌ها «آدم‌های واقعی» بسازد، یا از آدم‌های واقعی استفاده کند.

به رغم واقع‌گرایی بی‌چون و چرای کیارستمی در *گزارش* او می‌گوید که فیلم‌نامه را به تفصیل، با ذکر جزییات، و مرتب

و با دقت نوشته است، و هیچ جزیی سرصحنهٔ فیلم‌برداری به فیلم‌نامه اضافه نشده است. کیارستمی قصه را از کسی یا اثری اقتباس نکرده است، بلکه مجموعهٔ تجربیاتی است که در زندگی خودش از سر گذرانده و در اطرافش، در زندگی دوستانش، دیده است؛ مثل کارمندی که از اداره اخراجش کرده‌اند یا مهندسی که در اغذیه‌فروشی پیپ می‌کشد و از آرزوهایش می‌گوید. «با هر کسی حرف می‌زدی می‌دیدی این گرفتاری‌ها را دارد، و پس از نمایش فیلم هر کسی را که می‌دیدم می‌گفت که این، عجیب عین زندگی من است.»

یکی ازمؤثرترین فصل‌های *گزارش* دعوای زن و شوهر است. بازی‌ها، خشونت صدا و گفت‌وگوها، صدابرداری سرصحنه، ترکیب‌بندی تصویر، سکون و حرکت دوربین، نورپردازی، رنگ قهوه‌ای متمایل به تیره و حضور کودک خردسال در میانهٔ مرافعه به انتقال حس مورد نظر فیلم‌ساز کمک کرده است.

راه حل یک (۱۳۵۷) به عنوان آخرین فیلم کیارستمی در سال‌های قبل از انقلاب، و درست در روزهای پرشور تظاهرات خیابانی مردم بر ضد نظام سلطنتی، تأکیدی بر همان دیدگاه اصلی است که پیش از این در فیلم‌های *نان و کوچه*، *زنگ تفریح* و *تجربه* ارایه داده بود: تنهایی انسان و پناه بردن به خود. انسان تنهای او به خلاف سایر فیلم‌های کوتاهی که در کانون ساخته بود، و مانند تنها فیلم بلندش، *گزارش*، که در خارج از کانون ساخت، یک آدم بزرگسال است، و از این لحاظ کیارستمی تفاوتی میان رانندهٔ فیلم *راه حل یک* و پسرک فیلم *نان و کوچه*، دارا در *زنگ تفریح*، محمد در *تجربه* و فیروزکوهی در *گزارش* قایل نیست. در دستگاه فکری کیارستمی، البته اگر بتوان از دستگاه فکری او سخن گفت، اعتماد به نفس راننده به خود، همان‌گونه که آدم‌های *نان و کوچه*، *زنگ تفریح*، *تجربه*، *مسافر* و *گزارش* نیز چاره‌ای جز اتکای به خود نمی‌یابند، گویای تقدم فردیت انسان بر اجتماعیت اوست. وقتی راننده از کمک دیگران به خود نومید می‌شود، و قبل از آنکه لاستیک اتومبیل را بر روی زمین پست و بلند بغلتاند نمایش پرواز پرندگان و بدویت محیط اطراف بر آن «وضع طبیعی» دلالت می‌کند که انسان قبل از زندگی در هیئت اجتماع با فردیت خود محشور بوده است.

کیارستمی نشان می‌دهد که مرد تنها جمعیت و آرامش خاطر خود را با غلبه بر ضعف و اتکا بر توان خود به دست می‌آورد. پاک کردن بینی، شانه کردن موی سر و در آوردن کت در موقع دویدن و غلتاندن لاستیک، به همراه ریتم موسیقی و ضرب‌آهنگ تدوین، دلالت‌های آن آرامش خاطری هستند که مرد تنها با چیره شدن بر موقعیت خطیر خود به دست می‌آورد، و نقطهٔ اوج آن صحنه‌ای است که راننده‌ای به مرد پیشنهاد کمک می‌دهد، و او که در سازگاری با وضع یا واقعیت موقعیت خود به شوق آمده ترجیح می‌دهد ادامهٔ راه را به تنهایی طی کند. به یک معنا از لحظه‌ای که او در جاده و در حاشیهٔ آن با غلتاندن لاستیک به راه می‌افتد در مقام همان انسان جست‌وجوگری قرار می‌گیرد که در *نان و کوچه* خطرِ روبه‌رو شدن با سگ را می‌پذیرد، در *زنگ تفریح* به سوی سپیدی مطلق می‌رود، در *تجربه* عکاس‌خانه را به سوی سرنوشتی نامعلوم ترک می‌کند، در *مسافر* تن به سفری تلخ و شیرین می‌دهد، و در *گزارش* بیمارستان و همسر مسموم شده‌اش را ترک می‌کند تا شاید موقعیت دیگری را تجربه کند. اگر آن‌ها چیزی را به دست آورند به پشتوانهٔ نیروی عقل و منطق و چیره شدن بر سکون و رخوت‌شان است. از این لحاظ *راه حل یک* در دستگاه فکری کیارستمی فیلم مهم و تعیین‌کننده‌ای است.

کیارستمی در سه فیلم بعدی‌اش: *قضیه، شکل اول ... شکل دوم* (۱۳۵۸)، *دندان درد* (۱۳۵۹) و به *ترتیب یا بدون ترتیب* (۱۳۶۰) به مباحث و مضامین آموزشی و تربیتی می‌پردازد. *قضیه، شکل اول... شکل دوم* ساختار بصری یک‌پارچه و همواری دارد و از حیث موضوع به دو جنبه یا شکل متمایز می‌پردازد. کیارستمی در عین وحدت مضمون دو هدف متفاوت را دنبال می‌کند که از جنبهٔ سیاسی، اجتماعی و روانی به یکدیگر وابسته‌اند: یکی افشا کردن نام رفیق همکلاسی که ظاهراً در اعتراض به شیوهٔ تدریس معلم روی نیمکت ضرب گرفته است، و معلم به تهدید یا به تلافی، دانش‌آموزان دو ردیف آخر را یک هفته از حضور در کلاس محروم می‌کند. تا این‌که یکی از دانش‌آموزان ناچار به «اعتراف» می‌شود؛ دوم موضوع اتحاد و مبارزه و مقاومت

در برابر خواست زورمدارانهٔ معلم. پس از هر شکل «قضیه» گروهی از شخصیت‌های معروف سیاسی، مذهبی، هنری و امورتربیتی رو به دوربین به اظهار نظر دربارهٔ اقدام فردی دانش‌آموز «خائن» و تصمیم جمعی دانش‌آموزان می‌پردازند. (واقعیت این است که این قضیه می‌تواند شکل سوم، چهارم یا حتی پنجمی هم داشته باشد که شاید بنا به ملاحظات به‌جز یکی دو اشاره در گفت‌وگوی اشخاص، عنایتی به آن‌ها نشده است).معمولاً این‌گونه فیلم‌ها از حیث کیفیت روایت، به‌ویژه تنوع راویان و تفاوت و تعارضی که روایت‌ها با یکدیگر دارند، نظر بیننده را می‌گیرند؛ زیرا برای روشن‌کردن جنبه‌هایی از یک موضوع به قول‌های ضد و نقیض استناد می‌شود؛ اما کیارستمی برای تداخل اظهارنظرهای طرف‌های گفت‌وگو و نماهای متفاوت تمهیدی نمی‌اندیشد، و دوربین او جز در ثبت ماجرا و رأی اشخاص، در قاب ساکن و با ترکیب‌بندی ساده، نقش محسوس و مشهودی ندارد. درواقع او کاملاً بی‌طرف است، و نقش او فقط در متن پرسش‌هایی است که مطرح می‌شوند. (کیارستمی پس از *قضیه، شکل اول... شکل دوم* برای روشن کردن جنبه‌های دیگری از موضوع مورد بحث خود فیلم‌نامهٔ *سه چهره از یک مبصر* را می‌نویسد که چندی بعد حسن‌آقاکریمی، که پیش از آن در فیلم *دندان درد* با او همکاری کرده بود، آن را کارگردانی می‌کند.)

دندان درد از حیث مایه و مضمون ارتباطی با موضوع *قضیه، شکل اول... شکل دوم* ندارد. *دندان درد* یک فیلم آموزشی است که کیارستمی می‌گوید به دلیل وسوسهٔ قدیمی برقرار کردن ارتباط با مخاطب آن را ساخته است. از لحاظ خود او این جزو ذات آدمیزاد است که بخواهد فیلمی بسازد که بچه‌اش دیگر شب نیاید و از او اجازه بگیرد که امشب لطف کند و اجازه بدهد که دندانش را مسواک نزده به رختخواب برود. از نظر او بایستی با استفاده از عوامل برانگیزاننده، عواملی که به محرک بیرونی نیاز ندارد، کار مؤثری انجام داد.

کیارستمی یادآوری می‌کند که سرآغاز کوشش او برای برقرار کردن ارتباط با مخاطب به سال‌هایی باز می‌گردد که فیلم‌های تبلیغاتی می‌ساخته است. «نوعی بیماری است؛ بیماری تلاش برای بودن و ارتباط برقرار کردن.» و به رغم این‌که از روان‌کاوی خودش بیزار است توضیح می‌دهد:

ارتباط برقرار می‌کنم، پس هستم. باید احساساتم را منتقل کنم تا فراموش نشود که هستم. قبلاً در کودکی مشکل ارتباط داشتم؛ اما حالا ندارم. دنبال هر وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط می‌گردم. این‌یک نیاز درونی است. می‌توانم خودم را خودشناسی کنم. برای من فیلم‌سازی و همهٔ کارهای دیگری که می‌کنم همین نیاز انسانی به ایجاد ارتباط است؛ نیازی است فردی و شخصی برای رفع ناآرامی‌هایم.

واقعیت این است که لایهٔ ظاهری و بیرونی *دندان درد* موضوع بهداشت دندان است؛ اما لایهٔ زیرین و درونی آن موضوع تنهایی و موانع راه‌های برقرارکردن ارتباط بین افراد انسانی است. این بار کیارستمی شخصیت نوجوان فیلمش را که دندان درد دارد، در حیاط مدرسه، از بازی کردن با دوستانش محروم می‌کند، و از دندان درد عاملی می‌سازد برای جدا کردن محمدرضا از جمع همکلاسی‌هایش. وقتی در زنگ ورزش دانش‌آموزان در دایرهٔ بسته‌ای حول محور معلم می‌گردند. محمدرضا از معلم اجازه می‌خواهد به دلیل درد دندان از صف خارج شود. او تکیه به دیوار می‌نشیند و دوربین با حرکت آرام روی او «زوم» می‌کند. در نمایی دیگر که محمدرضا از شدت درد گونه‌های خود را با پارچه بسته است با حسرت به بازی و جنب‌وجوش دوستانش، که به دنبال توپ هستند، می‌نگرد. تنهایی محمدرضا در *دندان درد* تأکید مکرری است برای تنهایی پسرک فیلم *نان و کوچه*، دارا در *زنگ تفریح*، محمد در *تجربه* قاسم جولایی در *مسافر*، علی و حسین و محمد در *لباسی برای عروسی*، محمد فیروز کوهی و همسرش اعظم در *گزارش*، مرد راننده در *راه حل یک* و دانش آموزی که نام دوستش را فاش می‌سازد در *قضیه، شکل اول... شکل دوم*. کیارستمی در همهٔ این فیلم‌ها به دنبال راه حل «ارتباط برقرار کردن» آدم‌های فیلم‌هایش نیز هست. «درکودکی مشکل ارتباط داشتم» و «دنبال هر وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط می‌گردم.»

ساختار به *ترتیب یا بدون ترتیب*، مانند اغلب فیلم‌های کیارستمی ـ به عنوان مثال *دو راه حل برای یک مسأله* و *قضیه، شکل اول... شکل دوم* ـ دو جزیی، یا دو وجهی، است، و باید

و نباید یا خوب یا بد موضوع مورد بحث قرار می‌گیرد. همین نوع نگاه به این فیلم‌ها وجهی اخلاقی می‌دهد. نظم و ترتیب و بی‌ترتیبی و عدم نظم در مراعات کردن حق تقدم یا انضباط در نوبت، که نتیجهٔ آن زایل کردن وقت و ثانیه‌های زمان و عمر است، موضوعی است که کیارستمی در به ترتیب یا بدون ترتیب به آن می‌پردازد. فیلم شکل و قواره‌ای ساده و غیربصری دارد، و پیداست که کیارستمی فقط دغدغهٔ نحوهٔ انتقال «پیام آموزشی» فیلم خود را داشته است؛ همان دغدغه‌ای که پیش از این در بسیاری از فیلم‌هایش از جمله *دو راه حل برای یک مسأله*، *منم می‌تونم*، *رنگ‌ها*، *قضیه، شکل اول... شکل دوم* داشته است.

هوشنگ بهارلو فیلم‌بردار خلاق و چیره‌دستی است که فقط یک بار با کیارستمی کار کرد. امتیاز او مانند هر فیلم‌بردار ممتاز دیگری این است که در *قضیه، شکل اول... شکل دوم* خود و ویژگی‌های منحصر به فردش را به کیارستمی تحمیل نکرد، و به همان شیوه‌ای به موضوع فیلم و سبک و سیاق کیارستمی پرداخت که هرچه در فیلم هست نشان از کیارستمی دارد، و کم‌تر اثر دستی از بهارلو در آن مشهود است. *قضیه، شکل اول... شکل دوم* نتیجهٔ همکاری فرخنده‌ای است که در *همسرایان* (۱۳۶۱)، با توجه به دقایق و ظرایف کار کیارستمی، بین فیلم‌ساز و فیلم‌بردارش اتفاق نمی‌افتد. *همسرایان* از حیث مواردی که به زیبایی‌شناسی تصویر مثل حرکت دوربین و ترکیب‌بندی و زاویه‌ها و رنگ و نور مربوط می‌شود در ارتباط کامل، یا در تداوم فیلم‌های قبلی کیارستمی به‌جز *گزارش*، قرار ندارد. از این لحاظ علیرضا زرین‌دست، در مقام فیلم‌بردار، در *همسرایان* یا در پی ابداع سبک و سیاق خود بوده است، که در این صورت شیوهٔ کار او ربطی به نحوهٔ کار کیارستمی ندارد، یا دست‌کم به آن نزدیک نیست، یا سبک فیلم‌سازی کیارستمی را نمی‌شناسد و از آن دور می‌ماند. البته باید در نظر داشت که زرین‌دست تا پیش از همسرایان در فیلم *تجربه* و *گزارش* نیز با کیارستمی همکاری کرده بود، و طبعاً بایستی بیش از هر همکار فیلم‌بردار دیگری آزمایش‌گری‌های کیارستمی را می‌شناخت.

تفاوت دیگر *همسرایان* این است که کیارستمی بیش از هر اثر دیگر خود به تمثیل و نماد متوسل می‌شود. غالب منتقدان فیلم‌های کیارستمی اتفاق نظر دارند که او نه فقط به «سینمای سمبلیک» «بی‌تمایل» است، بلکه از آن «اکراه» دارد، و نتیجه می‌گیرند که تمثیل در پاره‌ای از فیلم‌های کیارستمی مثل *همسرایان* و فیلم بعدی‌اش *همشهری* (۱۳۶۲) ربطی به سمبولیسم (نمادگرایی) ندارد، بلکه کارکرد تمثیل در آن‌ها «عبارت است از فشردن و متراکم کردن واقعیتی عظیم‌تر از آنچه در سطح ظاهری در فیلم دیده می‌شود». خود کیارستمی در این باره می‌گوید:

> من اساساً به هیچ‌وجه قصد ندارم که فیلم سمبولیک یا نمادگرایانه بسازم بلکه مهم‌ترین مسأله در فیلم‌هایم دست‌یابی به حقیقت است، و در این راستا بالاجبار آن‌طور که دوست دارم از این نمادها بهره می‌برم، بدون این‌که هدفم از اول یافتن و بهره‌گیری از این سمبل‌ها و نمادها باشد.

همسرایان به دلیل وجه نمادین فیلمی دو لایه یا دو مفهومی است. لایهٔ بیرونی یا مفهوم مصداقی آن به تعبیری «القای یک پیام تربیتی» برای کودکان است که به آن‌ها می‌آموزد در «سایهٔ همدلی و همزبانی» خواهند توانست «بسیاری از دشواری‌ها» را از «پیش‌پای» خود بردارند. با این تعبیر ساده نیمهٔ اول فیلم برای معرفی «بابابزرگ» قدری طولانی و ملال‌آور است؛ اما سهم و کاربرد این بخش در روشن کردن لایهٔ درونی یا مفهوم ضمنی فیلم تعیین‌کننده است. به عبارت دیگر بسیاری از مفاهیم درونی و ضمنی فیلم از قابلیت‌های بیرونی و دلالت‌های ضمنی آن سرچشمه می‌گیرند. میزانسن، ترکیب‌بندی تصویر، زاویه و حرکت دوربین، اندازهٔ نماها و ریتم و ضرب‌آهنگ تدوین، صدا و ترکیب‌های آن، گفتار و مانند این‌ها عناصری هستند که همراه با تأثیرپذیری از فرهنگ عمومی جامعه دلالت‌های ضمنی و مفاهیم درونی فیلم را بیان می‌کند.

آشکار است که وجوه استعاری و کنایی فیلم عناصر متصل‌کنندهٔ مفاهیم مصداقی و ضمنی آن هستند؛ یعنی «القای پیام تربیتی» فیلم به موازات یا در امتداد موضوع «همگامی و اتحاد» پیش می‌رود. البته مخاطب مختار است که به دلالت‌های مصداقی فیلم توجه نشان بدهد و به

مفاهیم ضمنی بی‌اعتنا بماند.
کیارستمی به اعتبار کلام مارکز می‌گوید او موضوع فیلم‌هایش را انتخاب نمی‌کند، بلکه موضوع او را انتخاب می‌کند. و توضیح می‌دهد که پس پشت داستان ساخته شدن همشهری یک «ماجرای شخصی» وجود دارد. این ماجرای شخصی از این قرار است که یک روز می‌خواسته است وارد محدودهٔ طرح ترافیک شود، و چون «آرم طرح ترافیک» نداشته است پیش مأمور ترافیک می‌رود و با چک و چانه کارت شناسایی‌اش را نزد او امانت می‌گذارد که برود کارش را انجام بدهد و برگردد.«وقتی برگشتم دیدم آقایی دارد عیناً حرف‌های مرا می‌زند، چانه می‌زند. احتمالاً او هم کار واجبی داشت. در طول مدتی که من نبودم این ماجرا ادامه داشته و باز هم دارد.»
کیارستمی می‌گوید: «واقعیت به خودی خود و، همین‌طوری، به صرف این‌که واقعیت است بی‌اعتبار است؛ ارزشی ندارد.» این درواقع پاسخ او به منتقدانی است که اعلام می‌کنند فیلم‌های کیارستمی به ذات خود ارزشمند نیستند، و در واقعیت چیزی نیست که هنر او را توجیه کند. از لحاظ پاره‌ای از مخالفان این آثار، کیارستمی در فیلم‌های خود عطش مخاطبش را نسبت به تخیل سرکوب می‌کند. بنابراین این سؤال نیز همواره دربارهٔ آثار او مطرح است که آیا قرار است چیزی را به واقعیت بیفزاید یا چیزی از آن راآشکار کند؟ راست این است که بازسازی واقعیت در سینما عینی و بی‌واسطه نیست، و حتی در وفادارانه‌ترین فیلم‌های مستند نیز آنچه به نمایش درمی‌آید حاصل «ادراک دوربین» است، و متأثر از میزانسن و ریتم تدوین.
اما همشهری، مانند اغلب فیلم‌های کیارستمی، اثری است که موضوع و مضمون در ساختار آن غالب است، و شکل و صورت وجه کم‌تری دارد. از لحاظ کیارستمی «این یعنی وفاداری به واقعیت، صرف به واقعیت»؛ اما «واقعیت نه به مفهوم مستندسازی»؛ زیرا «گاهی واقعیتی راکه حس می‌کنی در موقع ضبط کردنش در آن دخالت هم می‌کنی. کما این‌که در همشهری هم من دخالت کردم». در نزد کیارستمی تقلیل هجده ساعت «راش»های گرفته شده به یک فیلم پنجاه دقیقه‌ای دخالت در واقعیت واقعی است.

همشهری جزو آن نوع فیلم‌های مستندی است که خطی از روایت، حتی یک خط داستانی کم‌رنگ، که از خود واقعیت پیرامون الهام می‌گیرد، چون زنجیری فصل‌ها و نماهای آن را به هم پیوند نمی‌زند. بنابراین **همشهری**، به رغم یک طرح کلی و منجز، ساختاری گسیخته و چند پاره دارد که هیچ کوششی از سوی فیلم‌ساز برای «ایجاد جذابیت» در آن نشده است. کیارستمی می‌گوید: «وقتی قصه نیست، لاجرم، بیش‌تر می‌پردازی به آنچه دارد اتفاق می‌افتد.» در این صورت «باید پرداخت داشته باشی؛ یعنی از طریق پرداخت به آنچه که می‌خواهی بگویی برسی». این «پرداخت» در **همشهری** ربطی به زیبایی‌شناسی تصویر و فیلم پیدا نمی‌کند، بلکه چنان که اشاره شد در حد دخل و تصرف در هجده ساعت «راش» و تبدیل کردن آن به یک فیلم پنجاه‌دقیقه‌ای است، و کم‌ترین تأثیرش برای کیارستمی این است که «جواب کنجکاوی‌های» خودش را می‌دهد.
اولی‌ها (۱۳۶۳) نیز، به یقین، فیلمی است که کیارستمی برای رسیدن به پاسخ یکی از «کنجکاوی‌های» خود ساخته است؛ بدون طرح مشخص و قصه‌ای که رنگ و لعابی به فیلمش بدهد. رودررویی فی‌البداهه با موضوع و ماجراهای پیش‌بینی نشده و استفاده از آموزه‌های شخصی آن عناصری هستند که او را در پروردن موضوع فیلمش کمک می‌کنند.
کیارستمی در پاسخ به این سؤال که چرا با آدم‌های غیرحرفه‌ای به عنوان بازیگر کار می‌کند می‌گوید این انتخاب در نخستین فیلم‌هایش فقط یک نیاز بود؛ زیرا او در آن فیلم‌ها به موضوع‌هایی می‌پرداخت که دربارهٔ کودکان و نوجوانان بودند و خودش هم در مقام کارگردان آن‌قدر حرفه‌ای نبود که قدرت هدایت بازیگران حرفه‌ای را داشته باشد؛ اما به‌تدریج استفاده از نابازیگران برایش یک نوع انتخاب می‌شود؛ زیرا خود زندگی و قرار گرفتن در متن آن را بربازی کردن، یا بازی گرفتن، ترجیح می‌دهد و با اطمینان اظهار می‌کند که در انتخاب آدم‌های فیلم‌هایش کم‌تر اشتباه کرده است؛ اما خوب می‌داند که فقط انتخاب شخص مناسب کافی نیست، بلکه چگونگی ارتباط با او نیز مهم است.
توضیح کیارستمی این است که در کارکردن با بچه‌ها و غیرحرفه‌ای‌ها متن فیلم‌نامه، یا طرح یا دست‌نوشته خود و

گفت‌وگوها را به طور دقیق در اختیار آن‌ها قرار نمی‌دهد، بلکه کلیت موضوع را با آن‌ها در میان می‌گذارد، و هر کدام از آن‌ها را به نحوی هدایت می‌کند.
او تأکید می‌کند:

> من بیش‌تر اوقات احتیاج به «انگیزه‌ای» واقعی دارم تا بتوانم فیلمی خلق کنم. البته این «انگیزه» یک الزام نیست، ولی غالباً محرک اصلی است تا من خلاقیتم را به کار بیندازم.

با چنین اظهاراتی «رئالیسم به عنوان مهم‌ترین و بارزترین ویژگی سینمای کیارستمی» ارزیابی می‌شود. با این پیش‌فرض رئالیسم سینمای کیارستمی رئالیسمی معرفی می‌شود که «از یک سو نتیجهٔ دل‌بستگی او به سینما- حقیقت («سینماوریته») است. و از سوی دیگر متأثر از نئورئالیسم». از نظر پاره‌ای منتقدان «واقعیت برای کیارستمی چیزی است مقدس که او را افسون می‌کند، و به رغم آسیبی که ممکن است به انسجام کارش وارد آید حاضر است زمانی طولانی از فیلم را به مثلاً حرف‌های واقعی آدمی واقعی اختصاص دهد». یا «علاقهٔ او به استفاده از آدم‌های عادی به جای بازیگران حرفه‌ای، فیلم‌برداری در مکان‌های واقعی، پرهیز از فانتزی و تخیل غیر رئالیستی، و بستگی‌اش به موضوع‌ها و برخوردهای روزمره و مانند آن‌ها» عبارت‌هایی هستند که در تبیین رئالیست بودن کیارستمی به کار می‌روند. بیش از حد ساده کردن مسأله است اگر بخواهیم از رئالیسم به عنوان نمایش واقعیتی که واقعی است، یا بیان «حرف‌های واقعی آدمی واقعی» سخن بگوییم. واقعیت به خودی خود «مرجع ارزش‌های تصویری و روان‌شناختی» نیست. چنان که می‌دانیم تحلیل اجتماعی، بررسی و انعکاس زندگی انسان در جامعه و بررسی روابط و ساختمان جامعه جوهر رئالیسم را تشکیل می‌دهد. هر شخصیت، سنخ («تیپ») و ماجرایی که معطوف به آنچه ذکر شد نشان داده نشود به معنی دور شدن از رئالیسم، پشت کردن به آن و تحریف و جعل واقعیت خواهد بود. بنابراین، این اظهار نظر که «سینمایی رئالیستی همیشه تداعی‌کنندهٔ وجهی سیاسی یا دست‌کم بعد اجتماعی شورانگیزی است» و سینمای کیارستمی غیر از آن است، نه بیانی استوار در تعریف رئالیسم است و نه پرتوی که با آن بتوان به مفهوم رئالیسم سینمای کیارستمی روشنی بخشید.
خود در تبیین این‌که رئالیسم در فیلم‌هایش ابعاد خاص سیاسی ندارد، و در دفاع از تعهد عام اجتماعی، دفاع از مظلوم و خشم بر ظالم نیست می‌گوید که منظورش، اصلاً، چنین چیزهایی نیست؛ زیرا بسیاری می‌اندیشند که فیلم متعهد فیلمی است که قصدبراندازی داشته باشد؛ اما به نظر او فیلمی است که افشاگر و آگاهی دهنده باشد؛ آگاهی حتی به معنای رفع سوءتفاهم بین فیلم‌ساز و منتقد، یا فیلم‌ساز با خودش یا بیننده.
به رغم همهٔ تأکیدهای کیارستمی گروهی از منتقدان *خانهٔ دوست کجاست؟* (۱۳۶۵) را فیلمی «سیاه» ارزیابی می‌کنند، و با تأکید براین موضوع که آدم‌های فیلم «از پیر و جوان گرفته تا کودک با یکدیگر ارتباط ندارند» نتیجه می‌گیرند که «موضوع فیلم عدم ارتباط آدم‌ها نیست».
چنان که اشاره شد در فیلم‌های کیارستمی همواره آدم‌هایی تصویر شده‌اند که به رغم تنهایی از انفعال و رخوت بیزارند (*نان و کوچه*، *تجربه* و *مسافر*)؛ اما در عین حال کم‌تر کسی قادر به درک آن‌هاست، یا برای شناخت آن‌ها کوشش می‌کند (*لباسی برای عروسی* و *گزارش*)، یا خود هرگونه تلاش برای ارتباط را دفع می‌کنند (*همسرایان*). بسیاری از آدم‌های *خانهٔ دوست کجاست؟* نیز در همین ردیف قرار می‌گیرند، که نمونهٔ آن رابطهٔ پدر با اعضای خانواده‌اش و رابطهٔ پدر بزرگ با نوه‌اش است.

مشق شب (۱۳۶۷) در ادامهٔ فیلم‌های تربیتی و آموزشی کیارستمی و به نوعی ادامه *اولی‌هاست*. فیلم با قواعد کلاسیک سینما همخوانی ندارد و کیارستمی در ساختن آن اصول و معیارهای خود را بنا می‌گذارد. از این لحاظ *مشق شب* را بسیار دوست می‌دارد و آن را در کار خود فیلم مهمی ارزیابی می‌کند.
به نظر می‌رسد آنچه کیارستمی را از تجربهٔ ساختن *مشق شب* به وجد آورده که آن را از «کارهای اصلی و کلیدی» خود می‌داند، کوشش در ادامهٔ همان تجربهٔ کمابیش ناموفقی است که در فیلم *همشهری* با برش و پس و پیش کردن نماها و «دخل و تصرف» در «واقعیت» برای رسیدن به پاسخ پرسش

خود داشته است. «من در جست‌وجوی چیزی هستم و هر فیلم تعمقی برروی یک پرسش یا جست‌و جوست». شاید کیارستمی می‌خواسته است دست به تجربه‌ای مشابه *اون شب که بارون اومد* ساختهٔ کامران شیردل بزند که از حیث روایت، تنوع راویان و تفاوت و تعارضی که روایت‌ها با یکدیگر دارند فیلمی ممتاز و بدیع است.

برخلاف آن‌ها که معتقدند «حرف‌ها» و نظر کیارستمی در مشق شب مشخص نیست ، و او کوشش نکرده است «برخوردی در فیلم به وجود بیاورد که کفه‌ای که دوست دارد سنگین‌تر شود» وجه انتقادی *مشق شب* کاملاً آشکار است. به نظر می‌رسد کیارستمی، بیش‌تر با آن پدری موافق است که اعتقاد دارد در این «سیستم آموزشی» هر چیزی که یاد دانش‌آموز بدهند، که او شک دارد چیزی بیاموزند، «روش اندیشیدن» نمی‌آموزند. البته این هم درست است که کیارستمی به صراحت موضع خاصی اتخاذ نمی‌کند و ظاهراً راوی بی‌طرف و صادق گفت‌وگوهاست و بدین طریق می‌خواهد بیننده با تجربهٔ ذهنی خود از اطلاعاتی که آدم‌های طرف گفت‌وگو ارایه می‌دهند به دریافت منحصر به فردی برسد.

کیارستمی می‌گوید هرجا که امکان داشته باشد از چنین تجربه‌ها و آزمایش‌هایی دریغ نمی‌کند؛ زیرا بیننده به طرزی ناخودآگاه در شور و حس فیلم شریک می‌شود، چون از ذهن و زبان و تخیل خود استفاده می‌کند. «اگر بدون نشان دادن چیزی بیننده آن را ببیند معنی‌اش این است که خودش آن تصویر را خلق کرده است، و با همین خلاقیت و بده‌بستان رابطهٔ فیلم‌ساز و بیننده برقرار می‌شود، و این هدف من است.»

کیارستمی با همین دیدگاه فیلم بعدی‌اش، *کلوزآپ* (۱۳۶۸) را می‌سازد.

مهم‌ترین نکته دربارهٔ *کلوزآپ* موضوع واقعیت و واقعیت هنری است که در اطراف کیارستمی و فیلم‌های متأخرش، به مقدار فراوان، مطرح است. خود او به صراحت اظهار می‌کند که این «مشکل» را منتقدان به وجود آورده‌اند، و خود آن‌ها هم با بسنی در توضیح یا رفع آن بکوشند. «من خودم با این عنوان مشکل دارم، مشکل داشته‌ام و همیشه دارم.» و به تأکید می‌گوید که به عنوان یک هنرمند نمی‌داند تا به کجا وظیفه دارد که در هنر به واقعیت وفادار بماند؛ اما این را می‌داند که واقعیت برای او «نقطهٔ عزیمت» در کار هنری است.

کلوزآپ شاهد مثال مناسبی است که هر اثر هنری تابع منطق رشد و تکامل خود است، و در بازتاب واقعیت در ذهن هنرمند رگه‌هایی از تجرید وجود دارد که به طور «مستقیم» در واقعیت، در صحنهٔ زندگی، قابل رویت نیست. در واقعیت هنری مقداری از آن تجرید محو می‌شود و آنچه انعکاس می‌یابد و می‌ماند معمولاً موجب بروز غرابت و امتیاز، یا وجه ممیزهٔ اثر هنری می‌شود.

کیارستمی همچنین با *کلوزآپ* نشان می‌دهد که مقداری از عناصر یک اثر هنری در حین کار ساخته می‌شود و طبیعی است که همواره اصول آن از قبل و به طور دقیق مشخص نباشد. به تعبیر دیگر تصویر واقعیت در انزوا، در ذهن هنرمند به تصویر هنری تغییر شکل می‌دهد و معمولاً به صورت ناقص و تکه‌تکه. بنابراین کاملاً روشن است که ما در یک اثر هنری با حس و حال شخصی هنرمند روبه‌رو هستیم، و از این رو چه بسا مقداری تنوع و تناقض نیز در آن دیده شود. آنچه اهمیت و ارزش هنر را تضمین می‌کند قایم به ذات بودن آن است؛ یعنی تمام و برپا بودن آن، بدون آن‌که به عناصر خارج از خود متکی باشد. این کلام معروف همینگوی که «سخت‌ترین کار این است که چیزی را راست از کار در بیاوریم، و گاهی راست‌تر از راست» اساس مفهوم قایم به ذات بودن را در خود دارد. اگر اثر هنری واقعاً «راست» از کار دربیاید، در متن و زمینهٔ معنای خود دارای انسجام باشد، در آن صورت معانی ژرف و متعددی می‌تواند بر آن متصور باشد؛ حتی معانی واقعی‌تر از واقعی.

کیارستمی در بارهٔ چند وجهی بودن یا وجوهی از «منشور» فیلمش می‌گوید:

> *کلوزآپ* در بارهٔ سینما، یا در تعریف یا در رثای سینما، نیست؛ یعنی این موضوع اول فیلم، مسألهٔ غالب فیلم نیست؛ موضوع جنبی آن است. در حقیقت فیلم مثل یک منشور است. این هم یکی از وجوه این منشور است. در رثای سینما یکی از وجوه این منشور است؛ اما

موضوع فیلم این است که آدم بعد از هوا، بعد از غذا چه قدر محتاج «عزت» است، محتاج احترام به شخصیت خود است. همین عزت گذاشتن به شخصیت آدم است که موضوع اصلی فیلم شد... اما وجوه دیگر فیلم هم مطرح است، و طبعاً یکی از این وجوه فرعی سینماست و ذات سینما و حقانیت سینما.

معنای دیگر این سخن این است که هنر آزادکنندهٔ یک فشار و محصول ضرورت درونی است. این فشار براثر عاطفه یا احساسی ایجاد می‌شود، و اثر هنری به صورت مفر، یا دریچه‌ای، درمی‌آید که به وسیلهٔ آن تأثر روانی تحمل‌ناپذیر به تعادل می‌رسد. طبیعی است که هر نوع بیان احوال درونی هنر نیست. منظور از بیان تجلی خود به خودی احساسات نیست، بلکه منظور شناسایی تصاویر یا اجزایی است که تجسم‌کنندهٔ احساسات باشد.

به عبارت ساده‌تر، هنرمند می‌خواهد چیزی به ما بگوید. این چیز ممکن است مشاهده یا احساسی باشد که میان ما و هنرمند مشترک است؛ اما این چیز، اغلب اوقات، کشف تازه‌ای است که هنرمند میل دارد آن را به اطلاع مخاطبانش برساند. هرچه آن کشف تازه‌تر باشد اجر هنرمند در نزد مخاطبان او بیش‌تر است.

دست کم در نزد خود کیارستمی این فیلم آن قدر مهم است که می‌گوید:«به یاد دارم تنها فیلمی را که از خود توانستم تا آخر روی صندلی بنشینم و تماشا کنم *کلوزآپ* بود.»

در صحنه‌ای از ***زندگی و دیگر هیچ*** (۱۳۷۰) اتومبیل خردمند، با فاصله، از کنارِ گورستانی عبور می‌کند. برای لحظه‌ای یک اتومبیلِ نعش‌کش و جمعیتی سیاه‌پوش و عزادار در پس زمینهٔ تصویر دیده می‌شوند. مرثیه‌خوانی و ضجه و زاریِ سوگواران لحظه‌ای باعث غلبهٔ حس حُزن و اندوه می‌شود؛ اما بلافاصله با حرکتِ اتومبیلِ خردمند شاخه و برگ‌های سبز و با طراوتِ درختانِ اتومبیلِ نعش‌کش را که در بالای قابِ تصویر دیده می‌شود و سپس پهنهٔ گورستان را می‌پوشاند، و با موسیقیِ آرام‌بخشِ ویوالدی، که صدای مرثیه و ضجه و زاریِ عزاداران را خاموش می‌کند، چند دخترِ نوجوان در تصویر پدیدار می‌شوند و بر غلبهٔ حس زندگی و حرکت بر رخوتِ مرگ و نیستی تأکید می‌شود. این تصویرِ نمادین جوهرهٔ فیلمِ ***زندگی و دیگر هیچ*** است که کیارستمی با نمادها و سمبل‌های دیگری در سراسر فیلمش بر آن اشاره و تأکید دارد.

کیارستمی دربارهٔ انگیزه‌اش از ساختنِ ***زندگی و دیگر هیچ*** می‌گوید که از لحظهٔ شنیدنِ خبر زلزله می‌خواسته است بداند که آیا دو کودکِ بازیگرِ فیلم ***خانهٔ دوست کجاست*** از فاجعهٔ زمین لرزه جانِ سالم به در برده‌اند یا خیر؟ خود او برای جست‌وجوی آن‌ها بلافاصله به راه می‌افتد. جاده بسته است. دو روز بعد به طرف منجیل حرکت می‌کند. در راه‌بندان گیر می‌افتد و به احمدپورها نمی‌رسد. در راه بازگشت به رغم مشاهدهٔ وضع نابه‌سامان مردم، احساس بهتری دارد. «چون در متنِ فاجعه بودم و علاوه بر بهت‌زدگیِ قربانیان میل و ارادهٔ آن‌ها برای ادامهٔ زندگی و طغیانِ طبیعت را در آنِ واحد احساس کردم.»

ضرورتِ ساختنِ ***زندگی و دیگر هیچ*** در همین سفر احساس می‌شود. با مشارکت پسرش بهمن طرح فیلم‌نامه را می‌نویسد، و پنج ماه بعد فیلم‌برداری را آغاز می‌کند. برای کیارستمی محرز است که قرار نیست فیلمِ احمدپورها و نمایشِ سرنوشت آن‌ها را بسازد، و با وجود این‌که دو نوجوانِ از اولین روز فیلم‌برداری در کنار گروه سازندهٔ فیلم بودند، کیارستمی برای پرهیز از درغلتیدن به ورطهٔ یک فیلم ملودرام از نمایش آن دو خودداری کرد، و فقط در فصلِ اختتامیهٔ فیلم با نمایشِ شبح آن دو، که شناختن‌شان غیرممکن بود، بیننده را از سلامت آن دو مطمئن ساخت. بنابراین از لحاظ کیارستمی گشتن به دنبال بچه‌های فیلم ***خانهٔ دوست کجاست؟*** بهانه‌ای برای «سفر» و «دیدن» بود.

از این زاویه زیر ***درختان زیتون*** (۱۳۷۲) نیز جست‌وجو و مکاشفه‌ای عاشقانه است؛ اما برخلاف تصور رایج، زیر ***درختان زیتون*** با دو فیلم دیگر کیارستمی: ***خانهٔ دوست کجاست؟*** و ***زندگی و دیگر هیچ***، سه‌گانه («تریلژی») او را تشکیل نمی‌دهد؛ زیرا رشتهٔ محکمی ***خانهٔ دوست کجاست؟*** را به دو فیلم متأخر او پیوند نمی‌زند، و تلاشِ آقای خردمند برای یافتنِ دو بازیگر نوجوانِ فیلم ***خانهٔ دوست کجاست؟*** به معنایِ ارتباط ساختاری (شکل و محتوای) آن دو فیلم نیست. خودِ کیارستمی نیز ***خانهٔ دوست کجاست؟*** را از دو فیلم

زندگی و دیگر هیچ و زیر درختانِ زیتون جدا می‌کند تا با قرار دادنِ طعم گیلاس (۱۳۷۶) در کنار دو فیلمِ آخر سه‌گانهٔ خود را شکل بدهد. درواقع چنان که خود او هم تعبیر می‌کند وجه اشتراک این سه فیلم، یعنی تقابلِ مرگ و زندگی، قرار است به تکمیلِ یک ایده، یا مفهوم کلی، کمک کند.

به نظر می‌رسد که کیارستمی در فیلم‌های متأخرش (**زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون و طعم گیلاس**) در شخصیت‌پردازی و نوع روایت متأثر از منطق جدید و زیبایی‌شناسیِ آثار او متکی بر فلسفهٔ مدرن است. او آدم‌هایش را در «نوع» («تیپ») خودشان محصور نمی‌کند، و با مفاهیم کلی سروکار ندارد. به فرد انسانی می‌پردازد و مسایلِ «جزیی» او را مطرح می‌کند؛ بی‌آن‌که توضیح دقیقی برای آن «فرد» و مسایلِ «جزیی» او داشته باشد. به عبارت دیگر، تلاشِ کیارستمی در اکثر قریب به اتفاق فیلم‌هایش نشان دادنِ دشواریِ شناختنِ فرد و مسایلِ جزیی اوست.

داریوش مهرجویی

داریوش مهرجویی در دورهٔ دبستان به نقاشی و سپس موسیقی رو آورد، و پس از پایانِ تحصیلات متوسطه به فلسفه علاقه‌مند شد. می‌خواست دربارهٔ جهان و هستی و رابطهٔ فرد انسانی با معنای هستی بیش‌تر بداند. این کنجکاوی باعث شد تا فلسفه را به عنوانِ رشتهٔ تحصیلی انتخاب کند.

پدرش به آثار رمانتیکِ اروپا، به ویژه آثار هوگو و بالزاک، علاقه‌مند بود؛ اما مطالعهٔ هیچ‌یک از این آثار عطشِ مهرجویی را به دانستن، به پرسش‌های ازلی و ابدی، فروکش نمی‌کرد. آشنایی با مکاتب فلسفی آتشِ اشتیاق او را به درکِ مسایلِ هستی تیزتر می‌کرد. او که به سینما علاقه‌مند بود از تماشایِ فیلم معروف **دزد دوچرخه**، اثر ویتوریو دسیکا، به شدت متأثر شد، و شاید میل به فیلم‌ساز شدن از تماشای همین فیلم در او قوت گرفت. مطالعهٔ متون سینمایی، به ویژه کتابِ ***تاریخ سینما*** نوشتهٔ راجروود، او را پیش از پیش به جهانِ جادویی سینما علاقه‌مند ساخت.

در بیست سالگی، در سالِ ۱۳۳۸، به شوق آموختنِ سینما به تحصیل در دانشگاه U.C.L.A پرداخت؛ اما سینمایی که او به آن علاقه‌مند بود در آن‌جا هواخواهی نداشت و حتی مورد تحقیر و طعنه قرار می‌گرفت. خودش گفته است: «استادانِ دانشگاه تحت تأثیر سینمای امریکا، یعنی سینمای هالیوود، به سینمای اروپا و سینمای هنری کینه می‌ورزیدند. هیچ سخنی از نئورئالیسم ایتالیا، از برگمن، ولز، فلینی و موج نو، که تازه در فرانسه شکفته بود، در میان نبود. بیش‌تر از فیلم‌های تجاری حرف می‌زدند، و این که چگونه بایستی فیلم تجاری ساخت، و چه کار باید کرد تا تماشاچی راضی شود.»

مهرجویی وقتی درمی‌یابد که کلاس‌های آن دانشگاه نکتهٔ مهمی برای او ندارد رشتهٔ فلسفه را در دانشگاه کالیفرنیا انتخاب می‌کند، و به‌تدریج متوجه می‌شود که همهٔ نویسندگان و فیلم‌سازانِ مورد علاقه‌اش، نظیر داستایفسکی، شکسپیر، بکت، کامو، بازن، پازولینی، برگمن، بونوئل، گدار و کوروساوا در اعماقِ بینش خود دارای گرایش‌های فلسفی ژرفی‌اند، و همین گرایش‌های فلسفی مایهٔ تعلق‌خاطر او به آن نویسندگان و فیلم‌سازان است. در همین ایام اولین فیلم‌نامه‌اش را بر اساسِ صفحهٔ آخر کتاب ***محاکمه***، اثر فرانتس کافکا، می‌نویسد. موضوع فیلم‌نامهٔ او در جنوب لوس‌آنجلس، در محله‌های فقیرنشین، می‌گذرد و به جای شخصیتِ جوزف‌کا، قهرمانِ کتاب کافکا، یک مرد سیاه‌پوست می‌گذارد که به دام دو مردِ سفیدپوست می‌افتد. مهرجویی تصمیم داشت یک فیلم ده دقیقه‌ای براساسِ این فیلم‌نامه بسازد؛ اما به دلیل کمبود سرمایه از ساختنِ آن منصرف می‌شود. مدتی بعد یکی از تهیه‌کنندگان کمپانی یونیورسال از او می‌خواهد که براساس داستانِ **شیرین و فرهاد** نظامی گنجوی فیلم‌نامه‌ای بنویسد. او پنج‌ماه روی فیلم‌نامه کار می‌کند و حاصلِ آن کتابچه‌ای صدوبیست صفحه‌ای می‌شود که تهیه‌کننده آن را می‌پسندد و برای آن که با سرمایه‌گذارانِ ایرانی بابِ مذاکره را بگشایند نسخه‌ای از فیلم‌نامه را به ایران می‌فرستد.

مهرجویی پس از تحصیل در دانشگاه، در اواسط دههٔ چهل شمسی، به طور جدی دنبال فیلم‌نامه را می‌گیرد؛ اما نه بخشِ دولتی و نه بخش خصوصی حاضر به سرمایه‌گذاری روی چنین فیلمی نمی‌شوند، و مهرجویی همراه دوستِ

عکاسش، مصطفی عالمیان به ایران می‌آیند تا موضوع را پی‌گیری کنند؛ اما پایان همهٔ راه‌ها ناکامی است. تهیه‌کنندگان ایرانی به او پیشنهاد می‌کنند که براساس فیلم پُر بیننده و پول‌ساز *گنج قارون* فیلم‌نامه‌ای بنویسد. مهرجویی چند فیلم‌نامه می‌نویسد و در اختیار یکی از بازیگران و سازندگان «فیلمفارسی» می‌گذارد، و او بدون آن‌که اسمی از مهرجویی در عنوان‌بندیِ فیلم‌ها بیاورد چند روایت تصویری بی‌آب و رنگ از آن فیلم‌نامه‌ها می‌سازد که هیچ‌کدام ارزش و قابلیت سینمایی ندارند.

در سال‌های نیمهٔ دههٔ چهل نصرت‌اله منتخب، صاحبِ سینمای پلازای تهران، تصمیم می‌گیرد یک فیلم پُر زرق و برقِ جیمزباندی از جنسِ «فیلمفارسی» بسازد. او حاضر می‌شود امکاناتِ وسیعی برای تهیهٔ یک «سوپر پروداکشنِ» جنجالی در اختیار مهرجویی بگذارد، با این امید که فیلم در سطحِ جهانی عرضه شود و استقبال سینمادوستانِ غیر ایرانی را برانگیزد. طرحی ده صفحه‌ای به نام *جین‌باند مأمور ۰۰۸* نوشتهٔ کاظم سلحشور تهیه می‌شود. همچنین از یک بازیگرِ زنِ خارجی به نام نانسی کواک، که بازیگر نسبتاً مشهور تلویزیون امریکا بود، دعوت می‌شود تا در فیلم بازی کند.

در آن سال‌ها ورودِ یک سینماگر تحصیل کرده با بینش غیرمتعارف به دایرهٔ بسته و حرفه‌ای سینمای ایران تقریباً غیرممکن بود؛ مگر آن‌که سینماگر تحصیل کرده بخواهد فیلمی متعارف، در همان محدودهٔ بسته بسازد، و مهرجویی همین کار را کرد.

وقتی فیلم با نام *الماس ۳۳* در سال ۱۳۴۶ ساخته شد، خودِ مهرجویی هم، البته مدتی بعد، اعتراف کرد که *الماس ۳۳* فیلم فوق‌العاده بدی است؛ یک فیلم جیمزباندیِ سراسر زد و خورد، که بی‌جهت زمانش طولانی شده است.

پس از عدم موفقیتِ تجاریِ *الماس ۳۳* مهرجویی به فکر چاره می‌افتد؛ به این معنی که هرطور شده فیلمی با سرشت و طبیعتِ ذهنیِ خودش بسازد. مطالعهٔ مجموعهٔ داستانِ *عزاداران بیل* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی، که نمایش‌نامه‌های او در همان ایام نظرِ بسیاری را گرفته بود، مهرجویی را وا می‌دارد تا فیلمی با مضمونی روستایی، اما متفاوت از آنچه تاکنون ساخته شده بود، عرضه کند.

با فیلم *گاو* (۱۳۴۸) مرزِ قاطعی بین سینمای تجاری و غیر تجاری، سینمای متعارف و غیرمتعارف، کشیده شد، و همگان فیلم را ستودند و برای بار نخست اتفاقِ نظری در ستایش از یک فیلم ایرانی پدید آمد. آنچه نظرِ بسیاری را گرفت رابطهٔ عاطفی و آکنده از شور و شیدایی «مش حسن» و گاوش بود، رابطه‌ای که نمونه‌های آرمانی آن در ادبیاتِ فارسی ایرانی فراوان یافت می‌شود. «مش حسن» گاو را نه صرفاً برای خود، بلکه برای وجود خود او می‌خواهد. هر چیز را می‌تواند ببیند جز عذاب و مرگ او را. برای همین است که «مش حسن» مرگ گاو را باور نمی‌کند، و سرانجام خود را گاو مش حسن می‌پندارد. جدایی از گاو، به عنوان مونس و همدم، نه مرگِ گاو شیرده. به عنوان یک وسیلهٔ معاش، «مش حسن» را از خود بی‌خود و مدهوش می‌کند. بنابراین او برای رسیدن به یار، موقعی که مردان روستا او را بسته‌اند و می‌خواهند برای مداوا به شهر ببرند، خود را به تهِ دره می‌اندازد و فنا می‌کند؛ اما در عین حال علاقهٔ مش‌حسن به گاو، در آن محیط محدود و مسدود، فارغ از ریشه‌های مادی و اقتصادی نیست، و به همین جهت پس از مرگِ گاو زندگی مش حسن نیز به بن‌بست می‌رسد، و مرگِ محتومِ او چاره‌ناپذیر می‌نماید.

در فیلم *گاو* برای نخستین بار تصویری از صلح و صفا و پاک‌دلیِ روستاییان را در کنار رنج و فقر و محرومیت‌های هولناک آن‌ها می‌بینیم؛ تصویری که در «فیلمفارسی» همواره با توهم و احساساتی‌گری‌های رمانتیک همراه بود.

آقای هالو (۱۳۴۹) براساس نمایش‌نامهٔ *هالو* نوشتهٔ علی نصیریان، که نخستین بار در تلویزیون ملی ایران اجرا شده بود، ساخته شد. نمایش‌نامهٔ نصیریان اثری ساده و هموار بر محورِ برخوردِ یک روستاییِ ساده‌دل با پیچیدگی‌های فریبندهٔ شهر بزرگ بود. در *آقای هالو* بر ماهیتِ کمیکِ رفتارِ آدم محجوبِ شهرستانی در رویارویی با قلمروهای پُر مَخافتِ شهر تأکید شده است. درواقع آنچه در فیلم نشان داده می‌شود، تبلور تضادِ شهرستانِ کوچک با پایتختِ بزرگ و شلوغ نیست، بلکه نمایشِ تعارض‌آمیزِ مواجههٔ آدمی است با موجوداتی هفت خط و دغل که حتی یک فردِ عادیِ

لیلا

پایتخت‌نشین را نیز به آسانی می‌فریبند. رفتار ساده و شرم حضور آقای هالو در مقابلِ زبان‌بازیِ مشتی دلال نیرنگ‌زن و لاتِ رذلِ تضادی می‌آفریند که آمیزه‌ای از کمدی و تراژدی در خود دارد. برخلاف فیلم‌هایی که تا قبل از آن با عنوان کمدی ساخته می‌شدند، مهرجویی چهرهٔ تراژیک ـ کمیکی آفریده است که نمایی از طنز و سایه‌ای از رنج در خود دارد.

پستچی (۱۳۵۱) داستانِ یک کارمند ادارهٔ پُست به نام تقی است که با همسرش در خارجِ شهر، در یک محیط روستایی، زندگی می‌کند. تقی آدمی عصبی و از لحاظ تمایلاتِ جنسی ناتوان است. رابطهٔ او با همسرِ جوانش بحران زده و آمیخته به بدگمانی است. مهرجویی گفته است که تقی نمایندهٔ یک طبقه است، ولاجرم تصویری از «خودِ» این طبقه را به دست می‌دهد؛ اما او نخواسته است در فیلم از لحاظ جامعه‌شناسی این طبقه را مورد بررسی قرار دهد. به عبارت دیگر، آنچه بر تقی می‌گذرد، درواقع، نمادی از اثراتِ متحول شدنِ یک شکلِ خاصِ زندگی است. وابستگیِ تقی پستچی به ارباب، یا درواقع نوعِ مناسباتِ میان آن دو، منشأ همهٔ تحولاتی است که در فیلم می‌بینیم. این وابستگی، کمابیش، به نوع رابطهٔ مش‌حسن با گاو نیز شباهت دارد.

نشانه‌های نمادین، یا سمبلیک، در **پستچی** در تاروپود فیلم تنیده است؛ نظیر سلطه‌پذیری و عقیم بودن تقی، زوال اشرافیت زمین‌داری، خوک‌هایی که به نشانهٔ تهاجم جانشین گوسفندها می‌شوند، و مانند این‌ها در هر فصلِ فیلم به چشم می‌خورد، و گاه این طور به نظر می‌رسد که نمادها لگامِ خود را از دستِ فیلم‌ساز خارج می‌کنند.

مهرجویی در *دایرهٔ مینا* (۱۳۵۴) تصویری هول‌آور از گوشه‌های پرت و تاریکِ جامعه به دست می‌دهد. آدمِ اصلیِ فیلم مرد جوانی است که در رساندنِ پدر بیمارش به بیمارستان با دنیایی آکنده از مرض و فساد و تباهی روبه‌رو می‌شود، که در مرکز آن تشکیلاتِ شگفت‌آور و وحشتناکِ تهیهٔ خون برای بیمارانِ بیمارستان قرار دارد. دلال‌ها و واسطه‌های بیمارستان، خونِ آلودهٔ معتادانِ به موادمخدر را به بهایی ارزان می‌خرند و با نرخی گران به مراکزِ خریدِ خونِ بیمارستان‌ها، و درواقع به بیمارها، می‌فروشند. تجارتِ خون ـ آن هم خون آلوده ـ نمادی است از جامعه‌ای که بر محورِ پول می‌چرخد، و ادعانامهٔ مشئومی است بر ضد وضعیت اجتماعیِ ایران در سال‌های دههٔ پنجاه شمسی و علیه دستگاه‌ها و تشکیلاتِ عریض و طویل و هرج و مرج زده‌ای که به هیچ چیز، حتی زندگی و سلامت، ارزش نمی‌گذارند.

دایرهٔ مینا از لحاظ سبک و ساختار، به مقدار فراوان، متأثر از سینمای نئورئالیسم ایتالیا و فیلم‌هایی مانند *واکسی* و *دزد دوچرخه* است؛ زیرا در این فیلم واقعیتِ جاری و زندگیِ اجتماعی به صورت ساده و مؤثر، با بیانی تراژیک و درعین‌حال طنزآمیز تصویر شده است؛ بی‌آن‌که فیلم‌ساز در ارایهٔ روایت تصویری خود از زندگی جانب اغراق و احساساتی‌گری را بگیرد.

مدرسه‌ای که می‌رفتیم [*حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق*] (۱۳۶۰) اولین فیلم مهرجویی در سال‌های پس از انقلاب است. *مدرسه‌ای که می‌رفتیم*، مانند *دایرهٔ مینا* چند سال پس از زمانِ ساخته شدنِ فیلم به نمایش درآمد، و به همین دلیل عده‌ای آن را نمونهٔ ساده‌ای از چگونگی رنگ باختن یک اثر در گذر زمان تعبیر کرده‌اند. درواقع فیلم، تا حدود زیادی، به اوضاعِ زمانه‌ای که در آن ساخته شده وابسته است، و این پرسش دربارهٔ آن وجود دارد که اصولاً چگونه می‌توان عملکرد یک فیلم و تأثیرگذاریِ احتمالی آن را از دوره‌ای به دورهٔ دیگر منتقل کرد، بی‌آن که مضمون و لحنِ آن دستخوش تغییر نشود.

در *مدرسه‌ای که می‌رفتیم* جامعه به مدرسه تبدیل شده است، و صاحبِ قدرتِ سیاسی به مدیر مدرسه، و به همین دلیل مدیر بر آن است تا همهٔ امور مدرسه را با تحکم و اِعمال فشار پیش ببرد، و حتی با تهیه و نصب روزنامهٔ دیواری از طرف دانش‌آموزان مخالفت می‌ورزد.

مهرجویی ابتدا فیلم *حیاط پشتی مدرسهٔ عدل آفاق* را ساخت، و وقتی فیلم در نمایش عمومی با مشکل ممیزی مواجه شد، با تغییراتی در فیلم‌نامه و صداگذاریِ مجدد، از آن فیلم *مدرسه‌ای که می‌رفتیم* را ساخت. مضمون و ساختار بصریِ *مدرسه‌ای که می‌رفتیم*، در نسخه‌ای که به نمایش عمومی درآمد، به هیچ‌وجه محصول فیلم‌سازی نیست که با آرامش و با صرافت طبع، فیلم موردنظر خود را ساخته باشد. به همین دلیل در آن کم‌تر اثری از ظرافت‌ها و دقت‌نظرهای مهرجویی در فیلم‌های *گاو* و *دایرهٔ مینا* دیده می‌شود.

مهرجویی در سال ۱۳۶۵ فیلم *اجاره‌نشین‌ها* را می‌سازد، اثری که از لحاظ سبک و لحنِ کمیک و طنزآمیز آن تا حدودی به *آقای هالو* شباهت دارد. برخلاف فیلم *مدرسه‌ای که می‌رفتیم*، که در آن آدم‌های خوب در یک طرف و آدم‌های بد در طرف دیگر قرار دارند، در *اجاره‌نشین‌ها* مرز مشخص و قاطعی میان آدم‌های فیلم کشیده نشده است. آدم‌های *اجاره‌نشین‌ها*، یعنی ساکنانِ عجیب و غریب آن خانهٔ درب و داغان و مجهول‌الوارث، اگرچه دارای خصوصیات و امتیازهای شغلی و اخلاقی و فرهنگیِ خاصی هستند و در طول فیلم در موقعیت‌های تضادآمیزی نشان داده می‌شوند، درواقع، به هیچ‌وجه ماهیت ثابت و موضع پایداری ندارند، و اگر نسبت به موضوع یا مسأله‌ای واکنش نشان می‌دهند واکنش آن‌ها بیش از هر چیز از موقعیتِ خاص و گذرانِ آن‌ها سرچشمه می‌گیرد و قبل از هر چیز جنبهٔ کمیک و طنزآمیز آن‌ها اهمیت دارد.

چنان‌که خود مهرجویی گفته است او در این فیلم دیگر آن دیدِ تلخ و بدبینانه و «نیستْ انگار» (یا «نیهیلیست») فیلم‌های قبلی خود را ندارد و با نگرشی اثباتی و کمابیش خوش‌بینانه مایه‌های آثار خود را برمی‌گزیند و می‌پردازد.

در *اجاره‌نشین‌ها* از کلیشه‌های مستعمل و رایج سینمای کمدی ایران، مانند ریشخند معایب جسمانی، تمسخر لهجه‌ها، حرکاتِ سبک‌سرانه و لودگی‌های سرد و بی‌مزه استفاده نشده است، و شوخی‌ها و طنز از موقعیت‌های طبیعی و زندهٔ زندگیِ آدم‌های فیلم جوشیده است؛ شوخی‌ها و طنزهایی که با نگرشِ واقع‌بینانه و انتقادی همراه است.

شیرک (۱۳۶۶) اثری است با ساختار کلاسیک و مایه‌ای حماسی، و چنان که خود مهرجویی گفته است او خواسته است فیلمی سرراست و شُسته رُفته در غالبِ داستانی حماسی بسازد. در *شیرک* تصویر پسرک نوجوانی را می‌بینیم که برای رسیدن به اعتماد به نفس و فردیت خود مسیری را می‌پیماید که در آن رفته‌رفته از طریق تجربه به بلوغ و پختگی می‌رسد؛ فرایندی که غایت ندارد. پسرک با رام کردنِ یک سگِ وحشی و پذیرشِ شغلِ دشت‌بانی، که برای نوجوانی به سن و سال او قدری بعید می‌نماید، به جنگِ با گراز مهاجمی می‌رود که محصولِ زراعتِ مردم روستا را تهدید و تخریب می‌کند. گراز، چنان که خود مهرجویی گفته است، نمادی از هیولایِ اساطیری است؛ دیو یا اهریمنی است که در نهادِ هر آدمی وجود دارد و همچون یک سایهٔ

شوم همواره وجودش احساس می‌شود. پسرک با قایق آمدن بر گراز، درواقع بر اهریمنِ وجود خود پیروز می‌شود و با کلنجار رفتن با غولِ درون به بلوغ و پختگی می‌رسد. *شیرک* از لحاظ نمایشِ زندگی روستاییان تا حدودی در امتداد فیلم *گاو* قرار دارد؛ زیرا فضای روستا و زندگی روستایی را، البته در منطقه و بُعدی دیگر، نشان می‌دهد.

هامون (۱۳۶۸)، فیلم بعدی مهرجویی، درواقع یک سینمای ذهنی و شخصی است؛ نوعی جست‌وجو برای یافتنِ پاسخی است که با پرسش‌های متعدد و متفاوت و وسوسه‌انگیز طرح می‌شود: این که هنر باید نفی کند یا اثبات، و تا چه میزان به «برگزیدگان» تعلق دارد؟ پاسخ مهرجویی به این پرسش تا حدودی ذهنیتِ حمید هامون یا ذهنیتِ حاکم بر فیلم را نشان می‌دهد:

> این پرسش‌ها دربارهٔ هنر و زندگی همیشه در ذهنِ من بوده و دوست داشته‌ام کمی به طرف این سینما، سینمایی به دنبال این نوع سؤال و جواب یا سینمایی اثباتی حرکت کنم. شاید بشود گفت این فکر را در *مدرسه‌ای که می‌رفتیم* و *اجاره‌نشین‌ها* و بعد در *شیرک* دنبال کرده‌ام. قصهٔ حمید هامون قصهٔ حدیث نفس نیست، و هست. مردی را که می‌شود به عنوان یک نمونه از موقعیتِ انسان ایرانی فرض کرد، در بحران؛ بحرانی که عاطفی است، ذهنی است، عقیدتی است، عشقی و ایمانی است؛ مردی گرفتار که جایگاه ذهنی و عینیِ خود را نمی‌داند؛ نه در جامعه و نه در مغز و نه در ذهنِ خود؛ اما درعین‌حال درحالِ گذراست. در حال مبارزه است، با خواستن و نخواستن.

اما درواقع مشکل فیلم‌ساز در طرح این پرسش‌ها و اشتغالاتِ ذهنی در فیلم *هامون* کیفیتِ ارایهٔ آن‌هاست. فیلم نوعی طرح عقیده است، عقیده‌ای که با نمادها و نشانه‌های ریز و درشت و اصطلاحات عرفانی و منطقی و فلسفی و اساطیری پوشیده شده است، و آدم اصلی فیلم، یعنی حمید هامون، در لابه‌لای آن‌ها سردرگم است، بی‌آن‌که ما به واقع دریابیم که او کیست و چرا سرگشته است و این سرگشتگی از کجا ناشی می‌شود. *هامون* هیچ شباهتی به *گاو*، *آقای هالو* و *دایرهٔ مینا* ندارد، و این عدم شباهت اگر امتیاز آن باشد قطعاً نشانهٔ ارزش زیبایی شناختی آن نیست.

مهرجویی با این اعتقاد که انسان «موجودی است ورایِ طبقه‌بندی‌های جزمیِ موجود» در سال ۱۳۷۰ فیلم *بانو* را ساخت. فیلم دربارهٔ زوج جوانی است که در زندگیِ عاطفی خود دچار بحران می‌شوند، مهرجویی گفته است: «مهم نیست که آدم به چه طبقه‌ای تعلق دارد، بلکه همه می‌توانند دردِ واحد داشته باشند، یا از چیز واحدی رنج ببرند، و به همان اندازه استعداد تجربهٔ سعادت و خوشبختی و در مقابلش تجربهٔ درد و اندوهِ بی‌کسی داشته باشند.»

مهرجویی در فیلم‌های چهارگانهٔ *بانو*، *سارا*، *پری* و *لیلا*، کشمکش شخصیتِ زنِ فیلم‌هایش را با محیط اطراف، و عشق و ایثار و صدق و خلوص آن‌ها نشان می‌دهد.

سارا (۱۳۷۱) مانند *بانو* و فیلم‌های بعدی مهرجویی، *پری* (۱۳۷۳) و *لیلا* (۱۳۷۵) اثری است با نگاهی کاونده به لایه‌های پنهانِ زندگیِ اقشارِ متوسط جامعه.

مهرجویی در فیلم‌های چهارگانهٔ *بانو*، *سارا*، *پری* و *لیلا*، که همگی از حیثِ درون‌مایهٔ اصلی، کمابیش، در امتداد هم قرار دارند، کشمکشِ شخصیتِ زنِ فیلم‌هایش را با محیط اطراف، و عشق و ایثار و صدق و خلوص آن‌ها نشان می‌دهد. علت اصلیِ کشمکش یا اعتراض آن‌ها نسبت به وضعیت یا موقعیت فردی و اجتماعی‌شان دست‌یابی به بصیرت بیش‌تر برای غلبه بر تنهاییِ درون است؛ اگرچه عاقبتِ اغلبِ آن‌ها بسیار تلخ و ناگوار است، و به اصطلاح با «پایان خوش» همراه نیست.

در *بانو* زن فیلم پس از آن‌که اسباب و لوازم خانه‌اش به تاراج می‌رود در غیبت همسرش به بستر بیماری می‌افتد، و در *سارا* زن پس از آن که شوهرش قدرِ ازخودگذشتگی و مصایبی را که او متحمل شده نمی‌داند خانه را ترک می‌کند، بی‌آن‌که چشم‌اندازِ روشنی پیش رو داشته باشد. پری و لیلا

به رغم صبر و استقامتی که از خود نشان می‌دهند جوهرهٔ انسانیِ خود را در کورانی از درد و رنج محافظت می‌کنند. در درخت گلابی (۱۳۷۶) نیز زندگی آدمی به تصویر درآمده است که دل‌مُردگی و اضطراب و تشویش درونی جزو ذات اوست.

این‌طور به نظر می‌رسد که مهرجویی در فیلم‌های اخیر خود در پی نشان دادنِ «روحیات و خصیصه‌های کلی و ازلیِ انسان» است؛ انسانی که با «شهامت و خطر کردن» درصددِ یافتنِ «پیام‌های خوش‌بینانهٔ» زندگی است؛ اگرچه آنچه از پسِ تجربه‌های گران نصیب او می‌شود همواره با خوش‌بینی همراه نیست.

ناصر تقوایی

ناصر تقوایی متولد ۱۳۲۰ در آبادان است.او مانند هر جوانِ نوبالغی در سال‌های تحصیل به ادبیات رمانتیک علاقه داشت. خود او می‌گوید که پدرش او را به داستان‌نویسی علاقه‌مند کرد، به طوری که در سال‌های سوم و چهارم ابتدایی نمایش‌هایی اجرا می‌کردند که اولین آزمایش‌های او در کار هنر بود. در این سال‌ها آبادان آن‌قدر سالن سینما داشت که مجبور نباشد فیلم تکراری ببیند. سینماهای متعلق به بخش خصوصی و شرکت نفت فیلم‌های نو به نو ـ حتی قبل‌تر از پایتخت و اغلب به زبان اصلی ـ نمایش می‌دادند. تقوایی می‌گوید:

> ایران در طول تاریخ معاصر خود تحت تأثیر استعمار بود و خوزستان به دلیل وجود نفت، بیش از جاهای دیگر کشور مورد توجه استعمارگران قرار می‌گرفت. انگلیسی‌ها، که کارمندانِ خود را به آبادان و شهرهای دیگر جنوب می‌فرستادند،به عنوان یک اقدام فرهنگی برای آن‌ها امکاناتِ فرهنگی هم فراهم می‌کردند.

فضای سرد و دل مُردهٔ سال‌های بعد از کودتا از یک طرف و جوشش و التهاب شهری با لشکر هنگفتی از کارگران نفت و بارانداز و موقعیت پدرش به عنوان کارمند اداره گمرک، که به اقتضای شغل دایم در تغییر محلِ سکونت بود، از طرف دیگر، تقوایی را با دنیایِ متعارض و رنگینی آشنا ساخت که بعدها بازتابِ وسیعی در فیلم‌های مستند و داستانی‌اش یافت.

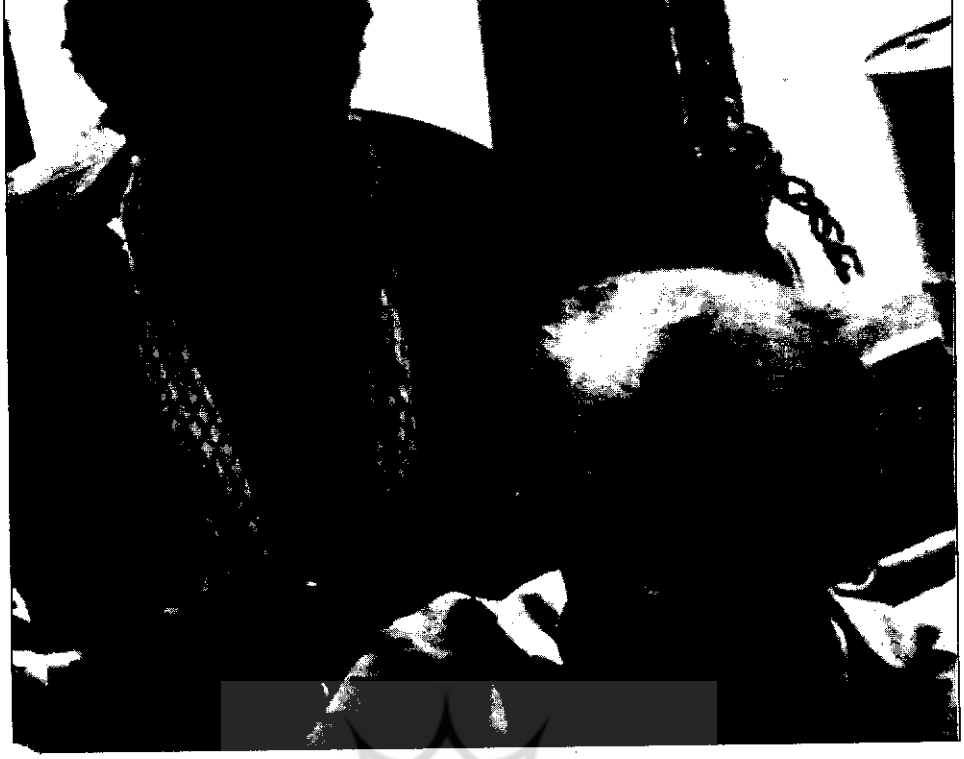
از لحاظ تقوایی این سال‌ها در شکل‌گیریِ شخصیتِ او سهم به‌سزایی داشته است. خودش می‌گوید:

> بدون فضا هیچ هنری معنا نمی‌دهد. هر واقعه‌ای در فضایی اتفاق می‌افتد. هر نسلی در فضایی زندگی می‌کند که نسل بعد ممکن است در آن زندگی نکند. اگر جغرافیایی نباشد تاریخی وجود ندارد. تاریخ فقط در پهنهٔ جغرافیا می‌تواند اتفاق بیفتد. جنوب برای من یک منطقهٔ جغرافیاییِ بسیار گسترده است. پدر من کارمند گمرک بود و به شهرهای حاشیهٔ خلیج‌فارس سفر می‌کرد و به همین دلیل من در دورهٔ کودکی‌ام توانستم سفرِ طول و درازی داشته باشم، و این یک آشناییِ غنی با فرهنگِ بومی مردم بود.

تقوایی در سالِ تحصیلیِ ۴۰-۱۳۳۹ دیپلم می‌گیرد و چندی بعد به پایتخت سفر می‌کند. اقامت در پایتخت و آشنایی با اهل ادب و فرهنگ موقعیتِ مناسبِ دیگری برای تقوایی فراهم آورد، که حاصل آن انتشار گاهنامهٔ *هنر و ادبیات جنوب* و مجموعه داستان *تابستان همان سال* است.

تقوایی در اواسط دههٔ چهل به تلویزیون ملی ایران می‌رود و تعدادی فیلم سفارشی و گزارشی و مستند می‌سازد که *تاکسی‌متر* (۱۳۴۶)، *نان‌خورهای بی‌سوادی* (۱۳۴۶)، *آرایشگران آفتاب* (۱۳۴۶)، *نخل* (۱۳۴۷)، *بادجن* (۱۳۴۸) و *موسیقی جنوب / زار* (۱۳۵۰) شماری از آن‌هاست.

تقوایی در سه فیلمِ *تاکسی‌متر*، *نان‌خورهای بی‌سوادی* و *آرایشگران آفتاب* از عنصر مصاحبه به عنوان امکانی آسان‌یاب ـ هر چندمؤثر ـ برای ارائهٔ اطلاعات به بیننده استفاده کرده است. گفت‌وگوها در این سه فیلم به جای آن‌که در خدمت تصاویر باشند نقش معکوسی دارند. تصاویر در خدمت گفت‌وگوهایند؛ به این صورت که دوربین، معمولاً چهرهٔ اشخاص را از زاویهٔ روبه‌رو در قاب می‌گیرد و آن‌ها نیز متناسب با پرسش‌های گزارش کننده پاسخ‌های مقتضی ـ و مسلماً نه واقعی و دقیق‌ترین پاسخ‌ها ـ را به زبان می‌آورند. اگر مستند مذکور ظاهراً بدون زحمت و تحقیق حاصل آمده‌اند و به قصد «دست گرمی» و آزمایش ساخته شده‌اند و در کارنامهٔ سینمایی سازنده‌اش فاقد اهمیت



ناخدا خورشید

زیبایی‌شناسی‌اند، اما تقوایی در فیلم‌های *نخل* و *بادجن* گامی به پیش برمی‌دارد.

نخل فیلمی ساده و تجربی است، و امتیاز فیلم آن است که تقوایی گزارشِ خود را با لحظه‌هایی از زندگی مردم منطقه‌ای از جنوب توأم کرده است. صلابت و نیروی مردان، صبر و همت زنان و زایش و مرگ آن‌ها در پیوند با مراحلِ نمو، گرده افشانی و بارآوریِ نخل نشان داده می‌شود. تمثیل‌ها گاه مانند نمایی که پس از قطع کردنِ نخل، کودکی نیمه برهنه بر سرِ گوری در بیرونِ قدمگاهِ خضر نشان داده می‌شود ابتدایی و روان است، و گاه مانند موقعی که تصویر از تارکِ سوختهٔ نخل، قطع می‌شود و به صورتِ چروکیدهٔ پیرزنی عرب بُرش زده و صدای گوینده شنیده می‌شود که «امسال درصد سالگی دیگر ثمر نمی‌دهد» بسیار طبیعی است، و گاه کاملاً «رو» و متعرض است؛ مثل موقعی که تصویر از دودکشِ پالایشگاه نفتِ آبادان قطع می‌شود به زنِ عرب که بشکهٔ محتوی آب را با نشانِ IRANOL رویِ سر حمل می‌کند؛ نمایی که مدت‌ها نقل محافلِ مختلف بود: بشکه‌های انباشته از نفت حق دیگران است، و «پیت»های خالی یا آبِ شور سهم بومیان.

تقوایی در *بادجن* به ثبتِ مستقیم و موجز یکی از مراسمِ «اهل هوا»، حادترینِ بادها، پرداخته است؛ با متنی بر تصویر با طنینِ صدایِ احمد شاملو. تقوایی با اشاره به این نکته که او از جنبهٔ جامعه‌شناختی به موضوعِ «اهل هوا» پرداخته اشاره‌های جالب توجهی به موضوعِ فیلم خود دارد. او می‌گوید وقتی انسان وارد بندر لنگه می‌شود یک شهرِ «جن زده» وحشتناک می‌بیند و گمان نمی‌کند حتی شهری مثل برلن، در جنگ جهانی دوم، این‌طور ویران شده باشد. از نظر او زلزله هم نمی‌تواند چنین بلایی سرِیک شهر بیاورد؛ «اما بی‌آدمی می‌تواند؛ جایی که آدم نیست این طور می‌شود.»

آدم‌ها همه ول کرده و رفته‌اند و یک شهر داغان و مخروبه مانده و این ماسک‌ها و چیزهای دیگر که فضایِ آن جا را می‌سازد اصلاً به من حالتی را می‌دهد مثل این که رفته باشم بین یک عده جن. در شروع فیلم در معرفیِ شهر این قفل‌ها و درها و پنجره‌ها را دیدیم، شهرِ تعطیل، تمام مغازه‌ها بسته، درها بسته، مردم رفته‌اند؛ شهرِ خراب و تکاملِ معکوسِ آن: یک پنجرهٔ سالم، یک پنجرهٔ نیمه شکسته، یک پنجرهٔ خالی و بعد یک ساختمان که فقط حفره‌های پنجره در آن مانده با گچ‌بری‌های قشنگ. ولی دیگر در آن ساختمان‌ها خبری نیست. همهٔ این‌ها چه چیزی را نشان می‌دهد؛ یک جور

زوالِ اقتصادی. فکر کردم این زوال را مقداری می‌شود با این تصاویر ربط داد، یا کلاً ربط داد که مسألهٔ اقتصادی روی این‌ها به این شکل اثر گذاشته است. این‌جاست که خواسته‌ام ماوراءالطبیعه را مقداری زمینی‌اش بکنم؛ وقتی آدم می‌رود توی شور که زارش بگیرد و جن‌اش بگیرد برای من نشان دادنِ این ممکن نبود. بنابراین آمدم و خانهٔ خرابش را نشان دادم و فکر می‌کنم که «جن» او همین است.

وسوسهٔ نگاه دوباره به مراسمِ «اهل هوا» تقوایی را رها نکرد و او بعد از *بادجن* به جزیرهٔ قشم رفت و فیلمِ کوتاه **موسیقی جنوب / *زار*** را ساخت. این فیلم از لحاظ صناعت و رنگینیِ تصویر و حتی گفتار هم ارز *بادجن* نیست؛ اما اثر کسی است که شیفته و شیدای آن مراسم است.

تقوایی نمی‌کوشد راز آیین‌های کهنِ قومی را از پس پردهٔ سیاه‌شان بیرون بکشد. دل بستگیِ عاطفی‌ای که او به جنوب و مناسک آن دارد موجب شده است که همچون یک اهل هوایی به آن مراسم نظر بیندازد. از این جهت *بادجن* و **موسیقی جنوب / *زار*** بیش‌تر ثبت لحظه‌های شورانگیز و هیجان‌آور حرکاتِ آدم‌هاست تا روشن کردنِ تاریکی‌های شگفتِ مراسم اهل هوا.

رقص شمشیر (۱۳۴۶) نیز ثبت مراسم کمابیش منسوخی است که زمانی در جزایرِ حوالیِ بندرعباس و شیخ نشین‌های آن سوی خلیج‌فارس رواج داشت. *رقص شمشیر* فاقد کلام است و هیچ توضیحی بر این مراسمِ آیینی و ریشهٔ آن ندارد، فیلمی است خشک و بی‌روح با نماهای عمومیِ طولانی و تکراری و اغلب تاریک، که حتی نماهایی مثلِ بازیِ دو کودکی که با چوب می‌رقصند و ادای پدرانِ خود را درمی‌آورند از نواختِ کُند آن نمی‌کاهد. گویی فیلم قبل از پرداخت نهایی رها شده است، یا آن‌طور که تقوایی می‌گوید برای «آشنایی با ابزار سینما» به ساختنِ آن اقدام کرده است.

تقوایی در فیلم کوتاه *اربعین* (۱۳۴۹) یک بار دیگر توجه خود را معطوف به جنوب و مناسکِ مذهبی آن می‌کند. *اربعین* گزارش ساده، اما پرورده‌ای است از مراسمِ سوگواریِ هیأت‌های عزاداریِ مساجدِ دهدشتی و بهبهانی و بوشهر به مناسبت اربعینِ شهادت امام سوم شیعیان.

اربعین گویایِ نمایشِ خلوصِ دینی یک قوم است؛ گیرم عناصری از آن از مراسمِ اقوام دیگر جذب یا به مرور تجزیه شده باشد. جنبهٔ نمایشیِ این مراسم،که احتمالاً در لحظه‌هایی نمونهٔ پیچیده یا کهن‌تر تعزیه است، از بابت هماهنگیِ بین آنچه نوحه‌خوان با صدایِ رسا و پُرطنینِ خود می‌خواند با حرکت و با نظم سینه زن‌ها، در هر دورِ واحد، دارای رابطه و وحدتی طبیعی است. مثلاً دورِ واحد، به فرمانِ نوحه‌خوان، موقعی آغاز می‌شود که مرثیهٔ شهادت خوانده شده باشد؛ و صدای آن دور،که نقطهٔ اوج و پایانِ مراسمِ سینه‌زنی است، هماهنگ با نواختنِ شلاق‌وار بر سینه‌ها و هن و هنِ نفس‌ها طنین می‌اندازد.

اربعین بدون آن که توضیحی بر آنچه گفته شد داشته باشد گزارشِ بدونِ گفتاری است از این نمایشِ دینی (مثل مراسمِ آیینیِ *رقصِ شمشیر*)، که نباید انتظار داشت برای همهٔ بینندگان ـ حتی اهل جنوب ـ معنا و مفهومی جز همان برانگیختنِ شور و عاطفهٔ مذهبی و قومی داشته باشد.

تقوایی در *مشهدِ قالی* (۱۳۵۰) به سراغ یکی دیگر از روایت‌های مذهبی ـ البته خارج از خطهٔ جنوب ـ رفته، و اگرچه تصاویر فیلم را با عجله فیلم‌برداری و تدوین کرده متن آن را با تحقیق و تأمل نوشته است.

اصولاً گفتارِ متن فیلم‌های *نخل*، *بادجن*، *رقص جنوب / زار* و *مشهد قالی* در میان گفتار متن فیلم‌های مستندی که در همان ایام ساخته و نمایش داده می‌شدند واجد امتیاز خاصی است؛ امتیازی که شاید به دلیل محشور بودن تقوایی با ادبیات باعث شده است تا زبان او در لحظه‌هایی به نثر ابوالفضل بیهقی در *تاریخ بیهقی* و کلام مقدس *تورات* شباهت ببرد؛ به عنوان نمونه:

> مشهد اردهال یا مشهدقالی‌دهی است در هفت فرسخیِ کاشان و در دره‌ای در بند، با شهرتی به اعتبار شهیدی و بارگاهی بر مزار این شهید، پای تپه‌ای بلند. بنایی سلجوقی از قرن ششم هجری بر تربت علی فرزند امام پنجم که شهادت با او همزاد بود. بانیِ این بارگاه و این آباد مجدالدین عبیداله مردِ بلند همتِ کاشان بود. شاهانِ شیعه در مرمتِ آن کوشیدند، گرچه بیش‌تر در بندِ نقشِ کاشی بودند تا چشمِ خستهٔ زایر.

واقعیت این است که امروز، پس از سپری شدنِ بیش از سه دهه از زمانِ ساخت بسیاری از فیلم‌های مستند تقوایی تعدادی از آن‌ها مثل *بادجن*، *اربعین* و *رقص جنوب* / *زار* از جنبهٔ مردم شناختی و مقدمات تحقیق دربارهٔ پدیده‌های فرهنگیِ بدوی و مرموز کماکان واجد ارزش‌های جالبی هستند؛ گیرم چند فیلم دیگر او مثل *تاکسی متر*، *آرایشگاه آفتاب*، *نان‌خورهای بی‌سوادی* و *پنجمین جشن هنر شیراز* گزارش‌های سطحی و نامرغوبی از کار درآمده‌اند.

اگر کار تقوایی به عنوان پژوهش‌گر در برنامه مستمر ایران زمین، زیر نظر فریدون رهنما، بدون مشکل پیش می‌رفت، فعالیت حرفه‌ای او در سینما بدون دردسر نبود.

سال ۱۳۴۸ برگشتگاه، یا نقطهٔ عطفی، در تاریخ سینمای ایران است. مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی و ناصر تقوایی فیلم‌های *قیصر* و *گاو* و *آرامش در حضور دیگران* را می‌سازند و علی حاتمی در تدارک ساختن *حسن کچل* است. هدف مشترک این فیلم‌سازان دوری جستن از بازار «فیلمفارسی» بود، و به وجود آوردن سینمایی که سنتِ ناپایدار فیلم‌هایی مانند *شب قوزی* (فرخ غفاری) و *خشت و آینه* (ابراهیم گلستان) را تداوم بخشد؛ اما دشواری‌هایی که در پیش پایِ این فیلم‌سازانِ نوخاسته وجود داشت در وهلهٔ نخست عدم حمایتِ تهیه‌کننده از آن‌ها و جریان حاکم بر سینمای ایران بود که هرگونه نوآوری را فقط از دریچهٔ پسند تودهٔ بینندگان سینما مجاز می‌دانست. به عبارت دیگر، این فیلم‌سازان ـ خیلی هم که بخت یار بودند یا همت بلندی داشتند ـ در طول سال یاهر دو سال فقط می‌توانستند یک فیلم بسازند؛ آن هم فیلمی که از تیغ بُرندهٔ ممیزی در امان نبود، و تازه پس از نمایش عمومی هم امکان توقیف آن بسیار بود.

آرامش در حضور دیگران در شهریور ۱۳۴۹ در جشن هنر شیراز به نمایش درآمد و با سکوتِ مرموزِ منتقدانِ حرفه‌ای و شناخته شدهٔ سینما روبه‌رو شد. *آرامش در حضور دیگران* نتوانست تأثیری، هرچند اندک، بر روندِ فیلم‌سازی در ایران بگذارد؛ زیرا پس از نمایش در جشن هنر شیراز در محاق توقیف افتاد. چنان‌که خود تقوایی، با تعریض به نهادهای فرهنگی کشور، گفته است: «تمام اداره‌هایی که سنگِ سینمای بهتر را به سینه می‌زدند جلوی این فیلم را گرفتند»؛ و تا آمد در سال ۱۳۵۲ فقط برای چند شب به ضربِ «شگرد» سازندهٔ فیلم در سینما کاپری نمایش داده شود دوباره توقیف شد.

تقوایی در طول سه دهه فیلم‌سازی، در هرگام نسبت به گام قبلی حرکتِ رو به جلو چه از لحاظ صناعتی و چه از لحاظ مضامینی که‌انتخاب می‌کند داشته است.

بدین سان یکی از فیلم‌های انگشت شمار و برتر سینمای ایران نتوانست بر روند فیلم‌سازی و بیننده‌ای که به فیلم‌های بُنجُل خو کرده بود، چنان‌که می‌توانست، تأثیر کند.

درون‌مایهٔ اصلی فیلم مسألهٔ بی‌خویشتنی و تنهایی آدم‌ها و بیهودگی زندگی‌آن‌هاست؛ از هر طبقه و قشر و صنف. سرهنگ، دکترِ روان‌پزشک، دکتر سپانلو، آتشی، ملیحه، مه‌لقا، مهندس نراقی و حتی منیژه به عارضه بی‌خویشتنی دچارند و همه نیز دردِ خود را به شیوهٔ خود بیان می‌کنند. سرهنگ می‌گوید بدترین ساعت‌های عمرش در خواب گذشته و جهنم او خواب است؛ خیال‌های عجیب و غریب تو تاریکی می‌آیند جلو چشمانش می‌نشینند و ساکت به او زُل می‌زنند. منیژه می‌گوید که همین‌طوری،بی‌خیال، با سرهنگ ازدواج کرده است. ملیحه معتقد است هرکس باید به شکلی خود را نجات بدهد و اگر دیر بجنبد حتی دیگر خودش را توی آینه هم نمی‌تواند بشناسد. آتشی به عنوان آدمی واخورده از مبارزه در کافه‌ای، که فضایی خلوت و سنگین دارد و سنگینیِ آن از بابتِ حضور مردی است که آن طرف‌تر، پشت میز، روزنامه می‌خواند خطاب به دکتر سپانلو و مهندس نراقی می‌گوید که با آن‌ها لج نیست، با خودش لج است و دنیا؛ زیرا روزگاری امیدی داشته است. آن روزها که شوق و ذوقی بوده و مثل حالا یخ و سرد و مرده نبوده است. او بر این عقیده است که استراحت فاسدشان

کرده و از این بابت است که با همه‌چیز و همه کس لج است و دشمنی دارد. شورشِ منفرد و نومیدانهٔ این اشخاص بر ضد دنیا و زندگیِ جاری است، بر ضد همهٔ آن چیزهایی که پلیدی و کلک می‌دانند و معمولاً آن‌ها را یا تسلیم و منفعل می‌کند یا راهیِ تیمارستان. طغیانِ خودخواهانهٔ این آدم‌ها از آن‌جا ناشی می‌شود که دوپارگیِ ژرف و دردناکی بین خود و آرزوهای‌شان، بین گذشته و حال‌شان، و به طور کلی بین ضمیر خود و واقعیتِ عینی احساس می‌کنند.

خودِ تقوایی نگاهی واقع‌بینانه به جنبه‌های قوت و ضعفِ *آرامش در حضور دیگران* دارد. او می‌گوید:

> آنچه حالا درباره‌اش فکر می‌کنم این است که از نظر اجرا می‌توانست فیلمِ درست‌تری باشد؛ اما از جانب دیگر خلوصی در آن هست که معمولاً در فیلم‌های اول به چشم می‌خورد. مهم‌ترین چیزی که در *آرامش...* می‌بینیم همان لغتِ کهنه شدهٔ کارِ «صادقانه» است؛ یعنی اگر عیبی هست، این عیب خیلی صادقانه است. نیت درست بوده، گاهی اجرا موفق نبوده. حالا عیب‌ها هم برایم شیرین است. عیب‌ها هم، به صورتی، در فیلم جا افتاده است.با همهٔ این‌ها فکر می‌کنم که *آرامش...* با وجود همهٔ ضعف‌هایش کارِ خوبی از آب درآمده است.الآن که فیلم را نگاه می‌کنم می‌بینم که می‌تواند آدم را راضی کند.

تقوایی با این اعتقاد که «سینمای سالم بومی است، که در عین حال جهانی هم هست» و «اگر فیلمِ خوب بسازیم حتماً جهانی است» *آرامش در حضور دیگران* را ساخته بود؛ اما او که می‌دانست «سینمای ایران وقتی می‌تواند متحول شود که نظامِ فیلم‌سازی عوض شود. این‌جا، همه‌چیز اگر تغییر کرده باشد، یک چیز تغییر نکرده: تهیه‌کننده که هرچه پیرتر می‌شود پول‌دارتر می‌شود و خرف‌تر» او فیلم بعدیِ خود *صادق کُرده* (۱۳۵۰) را برای استودیو میثاقیه ساخت؛ در اوضاعی که از شصت و نه تهیه‌کنندهٔ عضو «اتحادیهٔ صنایع فیلم ملی ایران» فقط پانزده تهیه‌کننده صاحب استودیو و وسایل فیلم‌برداری بودند و بقیه جز نام فقط یک آپارتمانِ اجاره‌ای و مقداری میز و صندلی داشتند.این عده با همین بضاعتِ اقتصادی، کمابیش، بر حیات فرهنگی سینمای ایران سلطه داشتند.

صادق کرده در پی موفقیت *قیصر* ساخته شد، در اوضاعی که فیلم‌هایی چون *سه قاپ* (ذکریا هاشمی، ۱۳۵۰)، *فرار از تله* (جلال مقدم، ۱۳۵۰) و *خداحافظ رفیق* (امیر نادری، ۱۳۵۰) و مانند این‌ها که کمابیش علاقه‌مندان و فرهنگِ خاص خود را یافته بود؛ فیلم‌هایی که بر خلافِ «سینمای گنج قارون» پایان خوش نداشتند. *قیصر*، صادقِ کرمانشاهی و برزو در *سه قاپ* و خسرو در *خداحافظ رفیق* نمایندهٔ نسلِ سرگردانِ نگون‌بختی بودند که در فضایی بهیمی زندگی می‌کردند. زدن بر «طبل بی‌عاری» برای این جماعت «عالمی» نداشت. آن‌ها از سنخ علی بی‌غم، حسن جغجغه، اسمال بی‌کله و حسن فرفره (آدم‌های فیلمفارسی) فاصله گرفته بودند، و سیمای شهرِ خود را نه با سرخوشی که با سرشکستگی‌هایش تصویر می‌کردند.واکنش آن‌ها در برابر جلوه‌های قانون آکنده از بی‌اعتمادی و عصیان بود. اگر مردانی که در «مکتب گنج قارون» پرورده شده بودند به قانون در همهٔ عرصه‌های مدنی، الهی و افواهی آن احترام می‌کردند، نسلِ آس‌وپاس و بی‌قید و بند اخیر تعارض با پیمان‌های اجتماعی را حق خود می‌دانست؛ اگر چه فرجام آن شکست و مرگ بود.

بسیاری از منتقدان تقوایی و سپس حاتمی را با فیلم *طوقی*(۱۳۴۹) متأثر از مایه و مضمون و نوع «آدم‌پردازی» *قیصر* (می‌دانند؛ اما به گمان من قیصر، به رغم موفقیت‌هایش، تأثیر زیادی بر فیلم‌های غیرمتعارف سینمای نوع خود مثل *صادق کرده*، *سه قاپ*، *فرار از تله*، *خداحافظ رفیق*، *طوقی*، *صبح‌روز چهارم* (کامران شیردل، ۱۳۵۱) و مانندان‌ها نگذاشته است، به عنوان نمونه تأثیر *صادق کرده* و *طوقی* از فضا و درون‌مایهٔ فیلم‌هایی مثل *خشت و آینه* و *جنوب شهر* (فرخ غفاری، ۱۳۳۷) آشکارتر است. در عوض تأثیر *قیصر* بر فیلم‌هایی مثل *ایوب* (فریدون ژورک، ۱۳۵۰)، *شکار انسان* (ناصر محمدی، ۱۳۵۰)، *میعادگاه خشم* (سعید مطلبی، ۱۳۵۰)، *حیدر* (فریدون ژورک، ۱۳۵۰)، *گرگِ بی‌زار* (مازیار پرتو، ۱۳۵۰) و مانند این‌ها محرز و مشخص‌تر است.

تقوایی می‌گوید جنوب جایی است که او خوب می‌شناسد، بنابراین «وقتی با عواملی کار کنی که آن‌ها را خوب می‌شناسی طبیعی است که نتیجهٔ کار بهتر خواهد بود». او

این توصیهٔ فرخ غفاری، فیلم‌سازِ محبوب خود را فراموش نکرده است که «یک جوان باید فیلم اولِ خود را در زادگاهش بسازد»، و می‌گوید که او هم‌چنین توصیه‌ای به فیلم‌سازانِ جوان دارد.

رهایی (۱۳۵۰) فیلمِ کوتاهی است که تقوایی برای بخش سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخت. *رهایی* فیلمی است با داستان و ساختی روان و تجربی و با ضعف‌هایی که بلافاصله به چشم می‌آیند؛ هرچند از بسیاری فیلم‌های تجربی دورهٔ خود و حتی سال‌های اخیر پرورده‌تر است. نخستین و مهم‌ترین امتیازِ *رهایی* این است که تقوایی داستان فیلم خود را راحت و به ایجاز تصویر می‌کند و بیننده را در پستوی ملال آورِ داستانی که بی‌دلیل کش داده شده گرفتار نمی‌کند. اگر تقوایی *رهایی* را با زبانی مستقیم و نافذ بیان می‌کند مسلماً این را مدیونِ دوره‌ای است که متأثر از همینگوی و سبک او به نگارش داستان‌هایی از قبیل *تابستان همان سال* می‌پرداخت و فیلم‌های مستند خود را می‌ساخت. امتیاز دیگر، که در این مورد یکی از ویژگی‌های غالب فیلم‌های تقوایی محسوب می‌شود، توجه به آیین‌ها، رسوم و مناسکِ مردمِ نوارِ ساحلیِ جنوب ایران، از آبادان و بوشهر گرفته تا بندر لنگه و برخی جزایر خلیج‌فارس است. دقت او در این مورد به آثارش نوعی رنگ و هویت و اصالت بخشیده است.

درون‌مایهٔ فیلم‌های مستند تقوایی طبعاً بایستی او را به طرف مسایل سیاسی و اجتماعی می‌کشاند؛ اما او در فیلم‌های بلندش پس از *آرامش در حضور دیگران* از گام گذاردن در این میدان پرهیز کرد. تقوایی که تصور می‌کرد راه *آرامش*... همچنان بن‌بستی بیش نیست پس از *صادق کرده* کوشید تا با *نفرین* آن راه بن‌بست را دور بزند.

نخستین بار نمایش *نفرین* در جشن هنر شیراز (۱۳۵۲) واکنش‌های موافق و مخالفِ زیادی برانگیخت. تقوایی بلافاصله پس از نمایش فیلم برای پاسخ‌گویی به سؤال‌های موافقان و مخالفان حاضر شد. مخالفان جلسه را به جنجال کشیدند، به‌طوری که روزنامه‌ها خبر دادند: «نمایشِ فیلمِ *نفرین* در شیراز جنجال بپا کرد.» تقوایی در پاسخ به اعتراض مخالفان گفته است که تشخیص او این بوده است که آن جماعت توقع دیگری از کار او داشته‌اند، و حتی می‌تواند درک کند که ایرادِ آن‌ها به فیلم *نفرین* نیست، بلکه ایراد آن‌ها به تغییرِ روشِ او بوده است؛ «اما اینان یک مسأله را فراموش کرده‌اند و آن این است که آن کسی که باعث شده توقع تهیهٔ فیلم‌های اجتماعی و سیاسی را از من داشته باشند خودِ من بوده‌ام و باز توجه ندارند که تغییرِ روشِ من به چه علت بوده است.» او همچنین توضیح می‌دهد:

> بُرد فیلمِ سیاسی و اجتماعی فقط می‌تواند در صراحتش باشد، و زمانی که نمی‌شود فیلمِ اجتماعیِ صریح ساخت من ترجیح می‌دهم که با سمبل‌ها با تماشاچی بازی نکنم. در عوض دست به کارِ ساختنِ فیلمی بزنم که بشود موضوعِ آن را با صراحت مطرح کرد، و باز نباید فراموش کرد که فیلمِ اجتماعی لزوماً فیلمِ سیاسی نیست.

از لحاظ تقوایی هر فیلم دو جنبهٔ مختلف دارد: یکی موضوع است و دیگری ساختمان.

طبعاً موضوعِ *نفرین* موضوعِ ایده‌آل او نبوده است؛ گرچه موضوعِ قابل طرحی است؛ اما از حیث ساختار *نفرین* را کامل‌ترین فیلم خود در آن سال‌ها می‌داند.

نفرین نه فقط از لحاظ موضوع و شخصیت‌پردازی و ساخت به استحکامِ *آرامش در حضور دیگران* نمی‌رسد، بلکه فاقد لحظه‌های مؤثرِ عاطفیِ *صادق کرده* نیز هست، و از جهاتی میان *صادق کرده* و *آرامش*... سرگردان است: یک گام به پیش نسبت به *صادق کرده* و دو گام به پس نسبت به *آرامش در حضور دیگران*.

ناخدا خورشید (۱۳۶۵) فیلمی است که تقوایی گفته است از سال‌ها پیش می‌خواسته است آن را بسازد؛ اما مقدر بود که یک دهه پس از آخرین باری که تقوایی برای ساختن مجموعهٔ هجده قسمتی *دایی‌جان ناپلئون* (۱۳۵۴) پشت دوربین فیلم‌برداری قرار گرفت داستانی را که سال‌ها در ذهن ساخته و پرداخته بود به تصویر درآورد. شاید اگر *ناخدا خورشید* در سال‌های دههٔ پنجاه، پس از *صادق کرده*، ساخته می‌شد اثری کمابیش شبیه به همین فیلم از کار درمی‌آمد، با آمیزه‌ای از شخصیتِ مغرور و محبوبِ داستان همینگوی که می‌خواهد سر در راهِ اعاشهٔ خانواده بگذارد، و ناخداخلف

(یکی از شخصیت‌های *صادق کرده*) که در ازای هزار تومان تصمیم می‌گیرد صادق کرمانشاهی را قاچاقی با لنج خود به آن دست آب ببرد. همین‌جا بایستی یادآور شد که تقوایی ناخدا خلف را براساس شخصیتِ خورشیدو، قهرمانِ تلخ کامِ داستانِ *بین دو دور* (قصهٔ دوم *تابستان همان سال*)، که خود گردی از شخصیتِ هری مورگان را بر چهره دارد، بازسازی کرده بود.

ناخدا خورشید آدمی است که عمری از او گذشته است و به تجربه آموخته است که سر درلاکِ خود داشته باشد ولی پیِ دردسر نگردد؛ چنان‌که به مرد دلال، مستر فرحان، می‌گوید حاضر نیست محموله‌ای را که صدایش دربیاید حمل کند. او تا مادامی که درگیر نشده است، زیر فشار قرار نگرفته است، به عبور دادنِ آدم‌های تبعیدی تن نمی‌دهد.

عملِ خورشید موقعی که رودرروی قانون قرار می‌گیرد، یا روبه‌روی قانون قرارش می‌دهند، یا به عبارت دیگر مجریانِ قانون مقابل او می‌ایستند، فاقد مضمون اجتماعی است. واکنشی است ابتدایی و غریزی، و در اجتماعی‌ترین تعبیر برای سیر کردنِ شکمِ زن و بچه‌اش: «تا وقتی زن و بچه خواجه ماجد نان می‌خورند زن و بچهٔ من هم باید نان بخورند.» این بدیهی‌ترین و در عین حال محکم‌ترین استدلالی است که خورشید می‌تواند اقامه کند، و بایستی آن را تجلیِ بالاترین مرحلهٔ آگاهیِ آدمی تعبیر کرد که با غرور و غریزه زندگی می‌کند و در دفاع از خود می‌میرد و در عین حال مانند ناخدا خلف اصلاً برایش مهم نیست که «این جا دنیا دست کیه»... این مفهوم از زندگی و مبارزه و مرگ به هیچ‌وجه در آثار تقوایی تازگی ندارد.

ناخدا خورشید فیلمی است با ساختار حرفه‌ای و منطبق با اصول و الفبای سینمای کلاسیک، که به تعبیری می‌توان از آن به عنوان واحد درسی برای دانشجویانِ رشته‌های فیلم‌نامه‌نویسی و کارگردانی در مراکز آموزش فیلم‌سازی استفاده کرد، و جنبه‌ها و زاویه‌های پنهان و پوشیده مانده‌اش را به بحث گذاشت.

همان‌قدر که شخصیت‌ها و سنخ‌های داستان‌ها و فیلم‌های تقوایی از *تابستان همان سال* و *آرامش در حضور دیگران* تا *ناخدا خورشید* به طور مُنَجَز از «سیاست» پرهیز می‌کردند در *ای ایران* (۱۳۶۸) بینش و واکنش‌های سیاسی از خود نشان می‌دهند، و دیگر میان آن‌ها از آدم‌های تنها و بی‌قرار و سرخورده اثری نیست.

ای ایران دومین فیلمی است که تقوایی بعد از مجموعهٔ تلویزیونی *دایی جان ناپلئون* در قالبِ کمدی ساخته است. آن یکی گوشه‌ای از حوادث بعد از جنگ دوم را در اوضاعی که رضا شاه عزل و تبعید شد و محمدرضا شاه بر جای او نشست در بر می‌گرفت و این یکی نمایشِ گوشه‌ای از ماجرای بزرگی است که منجر به سقوط سلطنت در ایران شد؛ و هر دو با مضامینی کمابیش سیاسی و اجتماعی. *ای ایران* گرچه با طنز و شوخی پرداخت شده است یک اثر کاملاً سیاسی است و تقوایی برای بار نخست واکنش‌های سیاسی آدم‌ها را ضبط کرده است. حتی عنوان فیلم حاکی از کیفیتِ سیاسیِ آن است.

ای ایران از حیث ساختار و شخصیت‌پردازی با *آرامش در حضور دیگران* و *ناخدا خورشید* قابل مقایسه نیست. گفت‌وگوها نیز آن دقت و ظرافت و حساسیتِ فیلم‌های دیگر تقوایی را ندارد. در واقع این فیلم تحول مهمی را در سینمای او نشان نمی‌دهد. به نظر می‌رسد که وسوسهٔ ساختن یک اثر کمدی، که اقبال وسیع عامهٔ بینندگان رابرانگیزد، تقوایی را به طرف چنین فیلمی سوق داده است؛ اگرچه *ای ایران* از موقعیت‌های کمیک و قطعه‌های خوش ساخت نظیر عنوان‌بندی فیلم بی‌بهره نیست.

تقوایی در طول سه دهه فیلم‌سازی مسیری را طی کرده است که در هرگام نسبت به گام قبلی حرکتِ روبه جلو او چه از لحاظ صناعتی و چه از لحاظ مضامینی که انتخاب می‌کرد محسوس است.

پیش (۱۳۷۵)، به عنوان آخرین فیلم به نمایش درآمدهٔ تقوایی، اگر چه در صدر فیلم‌های مستند او قرار می‌گیرد، گویای جفا در حق فیلم‌سازی است که قریب یک دهه از حرفه‌ای که به آن عشق می‌ورزد محروم مانده است.

تقوایی در سال‌های پایانیِ دههٔ سوم فیلم‌سازی گرچه دیگر آن جوانِ تازه نفس و چالاک نیست و قدری به کُندی گام برمی‌دارد، سال‌های آزمایش را پشت سر گذاشته و تسلطی شایسته بر ابزار کارش دارد.

محسن مخملباف

محسن مخملباف بحث‌انگیزترین کارگردانِ سینمای ایران و در مرکز توجه بخش وسیعی از تماشاگران است. طیف این استقبال پس از نمایش فیلم‌های *بایکوت* (۱۳۶۴)، *دستفروش* (۱۳۶۵)، *نوبت عاشقی* (۱۳۶۹) و *شب‌های زاینده‌رود* (۱۳۶۹) گسترده‌تر شده است. نگارنده در حدود شش سال پیش در جایی نوشت: در دههٔ هفتاد ـ دست کم تا نیمهٔ اول آن ـ می‌توان انتظار داشت که، کماکان، بر محبوبیت مخملباف افزوده شود؛ اما آنچه هنوز دقیقاً روشن نیست مقام و موقعیت هنری و نظری خودِ مخملباف است. قابلیتِ انعطاف و ذوق ورزی او و میزان فعالیت و تحرکش به عنوان کارگردان و نویسندهٔ فیلم‌نامه و داستان کوتاه و رمان نظرگیر و غیر قابل مقایسه با هر فیلم‌ساز دیگری است؛ به طوری که برای مثال هیچ یک از فیلم‌های او بعد از *بایکوت* از لحاظ مضمون و کیفیت بیان هم‌تراز نیستند. بنابراین طبیعی است که باید مخملباف را بعد از این که مانند ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی، علی حاتمی، مسعود کیمیایی و امیر نادری شخصیت هنری کمابیش تثبیت شده‌ای یافت از نو و با صراحتِ بیش‌تری مورد ارزیابی قرار داد، و هدف و انگیزهٔ او را در ساختن هر فیلم تعیین کرد. خود او گفته است که پس از ساختن هر فیلم ـ بدون استثنا ـ بخش‌هایی را حذف کرده است، و هر فیلم خود را مستحق «هزاران نقد» می‌داند. با وجود این، و به رغم عدم تعادل و لغزندگیِ شخصیت هنری مخملباف، می‌توان مسیر پُرفراز و نشیبی را که او در طول یک دهه از *توبهٔ نصوح* (۱۳۶۱) تا *سکوت* (۱۳۷۶) طی کرده است، کمابیش، نشان داد.

مخملباف در خانواده‌ای مؤمن و معتقد و با طرز تلقیِ خاصی از اسلام پرورش یافت. مادر بزرگش او را از لحاظ عاطفی با اسلام آشنا کرد، ناپدری‌اش به او اسلام سیاسی آموخت، و عمه‌اش او را به درس و کتاب نزدیک کرد. او در دورهٔ تحصیل در دبیرستان به فعالیت‌های نمایشی روآورد و چند نمایش‌نامه با الهام از داستان‌ها و روایت‌های مذهبی در مساجد و اغلب به شکل غیررسمی اجرا کرد. ایمان و اعتقادِ گرم و فعالیت‌های پُرجنب و جوش، او را تبدیل به آدمی سیاسی کرد که به هنر نیز از دریچهٔ سیاست و شعار نگاه می‌کرد. آدمی که ترجیح می‌داد سهل‌ترین مسایل دوروبرش را با حرارت و گوشه و کنایهٔ سیاسی و شعارهای تند و تیز بیان کند.

محسن مخملباف بحث‌انگیزترین کارگردانِ سینمای ایران و در مرکز توجه بخش وسیعی از تماشا گران است.

او با چنین درجه‌ای از ایمان و اعتقاد مذهبی و سیاسی در پیِ خلع سلاح یک پاسبانِ شهربانی به زندان افتاد و در آن‌جا با جامعه‌ای آشنا شد که به تعبیر خودش شبیه جامعهٔ بیرون از زندان در «مقیاس کوچک‌تر» بود. روابط درون زندان و مناسباتِ زندانی‌ها و زندان‌بان‌ها مخملباف هفده هجده ساله را به این نتیجه رساند که هر «آدم سیاسی» در ذاتِ خود یک «ماکیاولیست» تمام عیار است.

مطلق‌گراییِ او از دورهٔ فعالیت در گروه کوچکِ «بلال حبشی» و سال‌های زندان آغاز شد و پس از خلاص شدن از زندان، در اوج روزهای انقلاب، به نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌هایش راه یافت. او در روزهایی که «حوزه اندیشه و هنر اسلامی» را در کنار گروهی از جوانان پُرشور بنیان نهاد، همان چریک مطلق‌گرایی بود که دل‌بستهٔ سیاست و شعار بود: «اگر ما از سلاح مؤثر هنر در جهت اهداف حقهٔ خویش استفاده نکنیم، دیگران آن را علیه ما به کار خواهند گرفت.»

در این دوره از سینمای ایران ـ به عنوان شاخه‌ای «جوان» از هنر ـ مخملباف دیگر جایی برای نظریه‌پردازانِ «سینمای طاغوت» قایل نبود. این نظریه‌پردازان ـ یا به تعبیر خود او «خط دهندگان» ـ تقریباً همهٔ دست‌اندرکاران سینما را در بر می‌گرفت.

او با صراحت خواستار آن بود که اعضای این «گروه» در یک دادگاه اجتماعی «محاکمهٔ فرهنگی» شوند؛ زیرا به رغم او اگر

مردم در روزهای انقلاب سینماها را به آتش می‌کشیدند به علت نفرت‌شان از دستگاه آپارات و سالن سینما نبود، آن‌ها خواهانِ مجازات و محاکمهٔ عناصری بودند که هدف‌شان «تجارت» و «مسخ فرهنگ» جامعه بود.

مخملباف با این طرز تلقی از مسایل تا نیمهٔ اول دههٔ شصت فعال‌ترین عضو «حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی» بود، که بعدها تشکیلات آن تحت نظارت «سازمان تبلیغات اسلامی» قرار گرفت و با نام «حوزهٔ هنری‌سازمان تبلیغات اسلامی» فعالیت‌های خود را گسترش داد. آنچه مخملباف در این سال‌ها انجام می‌داد به عنوان تلاشی برای دست‌یافتن به «سینمای اسلامی» ارزیابی می‌شد.

توجیه یکی از نمایش‌نامه‌های مخملباف بود که اجرای آن به دلیل مصادف شدن با آغاز جنگ ایران و عراق و قطع برق منتفی شد. پس از آن مخملباف تصمیم گرفت متن نمایش‌نامه را به شکل فیلم‌نامه درآورد. استدلال او و اطرافیانش این است: در این شرایط که نمی‌توانند مردم را به سالن‌های نمایش بیاورند فیلم ـ روایتِ تصویری آن نمایش ـ را به سالن سینما ببرند. فیلم‌نامهٔ توجیه به منوچهر حقانی‌پرست سپرده می‌شود.

توجیه پس از دو سال تلاش برای ساختن آن رضایت سازندگانش را جلب نکرد. از لحاظ آن‌ها «متن نمایش به نقد زیربنای فکری کسانی می‌پرداخت که معتقدند هدف وسیله را توجیه می‌کند و فیلم سینمایی به نقد رفتار کسانی که چنین اعتقادی دارند». کوشش‌های بعدی را محمدرضا هنرمند انجام می‌دهد با *حصار در حصار* و *مرگ دیگری* که هر دو در سال ۱۳۶۱ ساخته شدند.

در این دوره مسایل سیاسی و مسلکی و موضوع مرگ و زندگی فکر مخملباف را به خود مشغول می‌کند بی‌آن که اعتنایی به «مدیوم سینما» داشته باشد. در واقع او، چنان که خودش گفته است، با به تصویر درآوردن نمایش‌نامه و فیلم‌نامه‌هایش قصد دارد از آن‌ها «عکس» تهیه کند.

مخملباف در آستانهٔ ساختن نخستین فیلمش، که بعدها آن را «یک فتورمان» نامید، در مقاله‌ای با عنوان «نکاتی دربارهٔ فیلم‌نامه‌نویسی در سینمای اسلامی» نوشت: «فیلم‌ساز بایستی بداند که فرضاً در جامعه‌ای مثل ایران که دارد حوادث عظیم مراحل انقلاب را به سرعت پشت سر می‌گذارد، مبادا سوژه‌ای را انتخاب کند که مناسب امروز باشد و در فردای ساخته شدنِ فیلم، که شاید یک سال بعد باشد، کهنه شود.» هشدار مخملباف دربارهٔ انتخاب سوژه توسط خود او چندان مورد اعتنا قرار نگرفت. فیلم‌هایی که

یکی پس از دیگری، دست‌کم تا نیمهٔ دههٔ شصت، ساخت اگر مناسبتِ روزمره داشتند «تاریخ مصرف» آن‌ها بیش از یک یا دو سال نبود، به طوری که پس از گذشت یک دهه خود مخملباف نیز آن‌ها را جزو کارنامهٔ سینمایی‌اش محسوب نمی‌کند.

مخملباف گفته است مخاطب سینمای ایران، علی‌الاصول، «از سخنرانی بهتر تحریک می‌شود تا از یک تابلوی نقاشی» و بنابر همین عقیده ـ که مقداری از حقیقت در آن نهفته است ـ در آثار نخستین خود به جای آن‌که مایه و «پیام» مورد نظرش را «نشان» بدهد آن را «بیان» می‌کند. مثلاً در *توبهٔ نصوح* پس از آن‌که «لطفعلی‌خان» به سبب کردارِ ناپسندش از طرف «اوس‌یحیی» و تک‌تک افراد محله مورد سرزنش قرار می‌گیرد او به صحن مسجد می‌رود تا مواعظ یک روحانی را دربارهٔ «نفس اماره» بشنود. آنچه سبب تنبه لطفعلی خان می‌شود ـ که درواقع همان «پیام» کارگردان است ـ نصایح و اندرزی است که با تأکید و تکرار از زبان آدم‌های نیک نفس جاری می‌شود. در *دو چشم بی‌سو* (۱۳۶۲) نیز پیام اخلاقی کارگردان از زبان «سید عبداله» و «مشهدی ایمان» عرضه می‌شود. در حقیقت در نخستین آثار مخملباف کلمات به جای تصویر به کار می‌روند.

مخملباف ـ چنان که خود گفته است ـ تا زمان ساخته شدن *توبهٔ نصوح* بیش‌تر از پنجاه فیلم ندیده بوده، و هدفش تهیهٔ عکس از روی نوشته‌هایش بوده است. در واقع چیزی نظیر مصور کردنِ یک داستان آنچه خود او «سینمای فتورمان» نامیده است.

او در فاصلهٔ این دو فیلم تا ساختن *استعاذه* (۱۳۶۲) تصمیم می‌گیرد بیش‌تر فیلم ببیند و کتاب‌های مربوط به سینما را با دقت بخواند. دفترچهٔ کوچکی برای خود فراهم می‌آورد و چکیدهٔ مباحثی که می‌خواند و موضوع‌هایی را که روزانه به چشم می‌بیند، در این دفترچه یادداشت می‌کند. مثلاً از مطالعهٔ کتاب‌های مربوط به تدوین به این جمع‌بندی می‌رسد که مونتاژ فیلم شش اصل اساسی دارد و چه و چه‌ها و سعی می‌کند که این آموخته‌ها را درست و نادرست در فیلم‌های بعدی‌اش به کار بگیرد. *استعاذه* از لحاظ مایه و مضمون و کیفیت بصری از جنس *توبهٔ نصوح* و *دوچشم بی‌سو* نیست. تفاوت‌های *استعاذه* با دو فیلم قبلیِ مخملباف بیش از شباهت‌های آن‌هاست. در فضای وهم‌انگیز فیلم، پیام موردنظر به طور مستقیم و سرراست بیان نمی‌شود؛ گیرم از حیث آدم‌پردازی، کمابیش، از همان منطق فیلم‌های *توبهٔ نصوح* و *دوچشم بی‌سو* استفاده شده است.

بایکوت از لحاظ صناعت از سه فیلم نخست مخملباف تا حدودی متمایز است، و حاکی از آن است که او در این فاصله فیلم‌های بیش‌تری دیده و دست خود را برای کمک گرفتن از عوامل فنی خارج از «حوزه» بازگذاشته است، و از لحاظ مرامی نیز نشان می‌دهد که تأکید او بر همان مایه‌هایی است که در سه فیلم قبلی به آن‌ها پرداخته بود: مرگ، «بازگشت به طریق حق» و رستگاری.

بایکوت نشان می‌دهد که کماکان مطلق‌گرایی یقهٔ مخملباف را چسبیده و هنوز از اینشتین و نسبیت خبری نیست که در یک روز با همدیگر بیایند و یقهٔ او را بچسبند. او «تصمیم گرفته که فرهنگی» باشد؛ اما برای این که «هنرمندتر» باشد این راه را «آرام آرام» می‌رود. او کماکان فکر می‌کند «همهٔ حقیقت» نزد اوست، و «برای اجرایش راهی جز خشونت» ندارد. «هنرمندتر» شدن او در کاربرد مکرر «تشبیهات تصویری» است، و با این تشبیهات است که پیام و شعار خود را مؤکد می‌سازد. استعاره‌های تصویری، که جابه‌جا در فصل‌های فیلم دیده می‌شود، نشان دهندهٔ «حضور مزاحم» کارگردان است که نظر خود را به شیوه‌ای غیرلازم به بیننده تحمیل می‌کند. البته تشبیهات تصویری *بایکوت* به اندازهٔ *استعاذه* و *توبهٔ نصوح* آسان‌یاب نیستند، شاید به این دلیل که مخملباف نیز دقیقاً نمی‌داند باید آن‌ها را معادل چه چیزی بگیرد. خود او گفته است: «در *بایکوت* من هر کجا صحبت از خدا بود در زمینه آب گذاشتم، بعد دیدم اشتباه کرده‌ام و معادل تصویریِ نشانهٔ خدا آب نیست و نور بهتر معنا را می‌رساند.» وقتی او تکلیف خود را با تشبیهات تصویری روشن نکرده ـ زیر این تشبیهات خودسرانه یا مِن عندی است ـ چه‌گونه انتظار دارد مفاهیم موردنظرش القا شوند؟ همین تجربهٔ آزمون و خطا موجب شد که او به‌خصوص پس از *بایکوت* به تفصیل دربارهٔ استعاره‌های مورد نظرش در این یا آن تصویر توضیح بدهد، و در واقع سخنان شفاهی یا

کتبی خود را به فیلم الصاق کند.
توفیق *بایکوت* و استقبال وسیع از آن در نمایش عمومی موجب شد که مخملباف گام بعدی را با جسارت و اطمینان بیش‌تری بردارد. او به این نتیجه رسیده بود که بیان داستان در یک فیلم با شگردهای بصری، با زبان استعاره و کنایه همراه است، و بیان گفتاری در سینما تابع زبان تصویر است. *دستفروش* با این طرز تلقی از بیان تصویری ساخته شد، و به همین جهت از آثار قبلی مخملباف از لحاظ جهان‌بینی و لحن، به مقدار فراوان، متمایز است و پیداست که مخملباف از تندی و صراحتِ بیان مضامین ـ پیام‌های ـ مورد علاقهٔ خود کاسته است. در حقیقت مشخصهٔ اصلی *دستفروش* امساک در بیان ـ تمایل به ایجاز و پیراستگی ـ و پرهیز از تأکید و تکرار است؛ کیفیتی که در فیلم‌های پیشین مخملباف دیده نمی‌شود، یا به‌ندرت دیده می‌شود.

مشخصهٔ اصلی دستفروش امساک در بیان ـ تمایل به ایجاز و پیراستگی ـ و پرهیز از تأکید و تکرار است

مخملباف در یک گفت‌وگوی مفصل آنچه را که در دستفروش به طور موجز و خلاصه بیان شده است توجیه و تفسیر کرد و دربارهٔ معانیِ باطنی و کنایی فیلم توضیحات مبسوطی آورد که از خودِفیلم برنمی‌آید. مخملباف خودش اذعان می‌کند که «مخاطب عادی» و حتی «مخاطب آگاه»، به زعم او به دلیل این که «معادل نور را در فرهنگ اسلامی نمی‌داند» پیام پنهانی تصویر او را در نمی‌یابد.
در واقع آنچه مخملباف از آن به عنوان «تشبیه دو وجهی» تعبیر می‌کند ـ اصطلاحی که باید مترادفِ با تمثیل و استعاره به کار گرفت ـ همان چیزی است که «سمبلیسمِ خودسرانه» نامیده می‌شود؛ یعنی نشانه‌ای عاریتی که از بیرون به اثر هنری الصاق شده باشد.
هر نشانه و کنایه‌ای در سینما قراردادی است بین فیلم‌ساز و مخاطب که می‌بایست معنای مورد نظر فیلم‌ساز را غنا بخشد و منتقل سازد. بنابراین اگر این رابطهٔ دوجانبه برقرار نباشد معنای موردنظر فیلم‌ساز، چه برای مخاطبانِ معمولی و چه برای منتقدان حرفه‌ای، فهمیده نخواهد شد و کوشش فیلم‌ساز برای القای «پیام» خود نامأجور می‌ماند.
اما *دستفروش*، به رغم آنچه گفته شد، فیلمی است که در هر قسمت ـ به ویژه قسمت اول و آخر ـ دارای صورتِ ظاهر و پرداختِ کمابیش منسجمی است. بین اجزا و عوامل تشکیل دهندهٔ هر قسمت ارتباط و هماهنگی به چشم می‌خورد و کم‌تر اثری از بی‌شکلی و آشفتگی فیلم‌های قبلی مخملباف در آن دیده می‌شود.
مخملباف پس از انشعاب از «حوزه» دو فیلم *بای سیکل ران* (۱۳۶۷) و *عروسی خوبان* (۱۳۶۷) را برای «مؤسسهٔ امور سینمایی بنیاد مستضعفان و جانبازان» ساخت؛ مؤسسه‌ای که مانند حوزه می‌توانست با پشتوانهٔ وسیع مالی و فرهنگی به مخملباف پروبال بدهد، و داد.
مخملباف در این دو فیلم نیز کماکان نه برای مقاصد هنری، بلکه به نفع اهداف «عقیدتی» تلاش می‌کند؛ اهدافی که برای هنر رسالت سیاسی و اجتماعی قایل است. او در فصل پایانی فیلم *بای‌سیکل ران* از «نسیم» نشان می‌دهد که وجدانش بیدار شده و «آرمان» بزرگی در سردارد و دیگر حاضر نیست هیچ قید وشرطی را بپذیرد؛ حتی این طور به نظرمی‌رسد که او دیگر به فکر همسر بیمار و فرزندش هم نیست. در واقع ما با تصویری «آرمانی» از نسیم روبه‌روییم؛ تصویری که در حقیقت نمایندهٔ خود مخملباف است. به عبارت دیگر این مخملباف است که سوار بردوچرخه به جای نسیم رکاب می‌زند؛ نمای پایانی فیلم، که اعضای گروه فیلم‌برداری را در صحنه نشان می‌دهد، احتمالاً نشانه‌ای است از همین معنا؛ گیرم این پایان‌بندی نتیجهٔ طبیعی و منطقیِ موضوع فیلم نیست.
در *عروسی خوبان*، که کمابیش با همان مقدورات و امکانات ساخته شد، وضع به همین منوال است. در نخستین فصل فیلم ـ در آسایشگاه بیمارانی که دچار موج انفجار شده‌اند ـ ما به واسطهٔ کارگردان با ذهنیتِ قهرمانِ تلخ‌کام فیلم و سایر

بیمارش از طریق عینیت بخشیدن به تصاویر ذهنی آشنا می‌شویم. در نماهای عنوان‌بندی نیز حضور مخملباف محسوس است: دوربین از پشت علامت اتومبیل بنز شعبان‌خان ـ یک بازاری متعین و پدر نامزد حاجی ـ به کنایهٔ هدف قرار دادنِ شعارهای انقلاب، روی دیوارهای شهر می‌گردد. حاجی با چهره‌ای ناهوشیار و چشمانی نیم‌بسته روی صندلیِ عقب اتومبیل لمیده، و دایی رمضان پشت فرمان و شعبان‌خان کنار دست او، روی صندلی‌های جلو، نشسته‌اند. بدیهی است که شعارهای روی دیوار ـ کیفیت نماها ـ نه از زاویهٔ دید حاجی که از نظرگاه مخملباف نشان داده می‌شوند.

از آنچه گفته شد نمی‌بایست چنین استنباط کرد که نظرگاه حاجی از نظرگاه مخملباف متفاوت یا متعارض با آن است. به یاد بیاوریم که مهرداد، شریک حاجی، در عکاس‌خانه به او می‌گوید: «تو هنوز تو روزهای اول انقلابی، شعاری هستی.» حاجی مانند مخملباف (یا مخملباف مانند حاجی) سخت دل‌بستهٔ این شعارهاست، و نسبت به کم‌رنگ شدن یا محو شدن آن‌ها حساس و نگران است. وقتی پلیس، شب هنگام، قصد بازداشت حاجی و نامزدش مهری را دارد مخملباف به عنوان حامی آن‌ها در صحنه حاضر می‌شود و به پلیس توضیح می‌دهد که آن‌ها مجوز دارند و مشغول فیلم‌برداری هستند. مخملباف از علیرضا زرین دست می‌خواهد که همچنان به فیلم‌برداری ادامه بدهد. حضور مخملباف در این صحنه و صحنه‌ای دیگر، که پزشکی بر پیشانی او همچون آفریقاییانِ گرسنگی کشیده علامت می‌گذارد هیچ شباهتی به حضور کوتاه هیچکاک یا گدار یا فاسبیندر در فیلم‌های‌شان ندارد. مخملباف با حضور خود نقش وجدان آگاهی را بازی می‌کند که آدم اصلی را برمی‌انگیزد و تحریک می‌کند.

او به تعبیر خودش هنوز همان آدم مذهبی است که سیاسی شده، بعد در فعالیت‌های سیاسی به عملیات نظامی و چریکی روآورده و به زندان افتاده و «حالا اومده بیرون و بعد تصمیم گرفته که فرهنگی باشد، ولی هنوز چریکه‌اس. اگر شعار میده به خاطر اینه که یه چریک شعار میده و بعد بابت اون شعار هم جون میده. بعد آروم آروم من هنرمندتر شدم.»

مخملباف پس از این‌ها دو فیلم جنجالی و توقیف شدهٔ *نوبت عاشقی* و *شب‌های زاینده رود* راساخت.واکنش‌هایی که این دو فیلم در سطوح مختلف برانگیختند چه از حیث مضمون و چه از حیث ابعاد، در زمینهٔ فیلم‌سازی در

سال‌های اخیر ـ احتمالاً در طول تاریخ سینمای ایران ـ بی‌سابقه بوده است. شاید اگر سوابق و ماهیت سازندهٔ فیلم‌ها به گونه‌ای که می‌شناسیم مطرح نبود واکنش‌ها آن‌قدر وسعت و اهمیت نمی‌یافت.

نوبت عاشقی از سه قسمت یا بخش تشکیل شده است، اما اگر فیلم با موضوع و مضمونِ قسمت اول، به عنوان اثری «تمام»، «برپا» و قایم به ذات، ساخته می‌شد ـ آنچه مخملباف از آن به عنوان ماجرایی عاشقانه و جنایی تعبیر کرده است ـ چه بسا کسی را «آزرده» نمی‌ساخت و احتمالاً «مطبوعِ طبعِ» بسیاری از بینندگان واقع می‌شد. البته این طرح و مضمون در سینمای ایران، در دوره‌های مختلف فیلم‌سازی، به وفور و به صورت‌های مشابه (همان موضوع معروف به «ناموسی») به کار گرفته شده است. حتی با مایه‌های به اصطلاح «فلسفی» یا به تعبیر خود مخملباف به گونه‌ای که مصداق فیلم خود عشق باشد. در واقع اشکال اصلی و عمدهٔ قسمت اولِ *نوبت عاشقی* در این است که هیچ‌کدام از آدم‌ها در فیلم تحقق خارجی نیافته‌اند؛ زیرا اقتضای موضوع و محتوای فیلم امکان پرورش و گسترش آن‌ها را فراهم نیاورده است. حتی ما از احساسات و انگیزه‌های قاضی ـ که به گمان من کسی جز خود مخملباف نیست ـ چیزی درنمی‌یابیم؛ زیرا امکانی برای راه یافتن به درون او وجود ندارد. قاضی پس از قضاوت‌های قاطع و بی‌چون و چرا (در قسمت‌های اول و دوم) پیداست که مایل و مصمم است فقط به عنوان یک «فرد» ـ بدون مشغله‌های قضاوت ـ زندگی کند، و در قید اموری مانند وظایف و نقش اجتماعی نباشد؛ شخصی که اعلام و صدور حکم به شیوهٔ قسمت اول و دوم فیلم (یا مخملبافِ دورهٔ اول و دوم فیلم‌سازی) را برنمی‌تابد، و بنا دارد به دلایلِ «جرم» هر آدمی ـ به «دیگران» ـ با نظرِ احتیاط بنگرد و بیندیشد. «دست از محاکمه کردنِ افراد تو ذهنم برداشتم. میدونی؛ یعنی حق دادم که یه کمی آدما همان جوری باشن که هستن. بیش از اون که متوقع باشم چرا آن جوری که باید باشن، یامن فکر می‌کنم باید باشن، نیستن.»

شب‌های زاینده رود فیلمی است با مایهٔ اجتماعی که از پاره‌ای جهات با *عروسی خوبان* قابل قیاس است. البته در این فیلم اثر چندانی از رأفت و نجابتِ درونیِ بی‌مانند و شخصیتِ اخلاقیِ خدشه‌ناپذیر حاجی، در میان آدم‌هایی که فیلم تصویر می‌کند، دیده نمی‌شود.

در *شب‌های زاینده رود*، حتی در جبههٔ مقابلِ تحقیر شدگان و شکست خوردگان، ما با نمونهٔ قهرمانِ فکری و اخلاقی روبه‌رو نیستیم؛ زیرا مخلمباف طیف محدودی از آدم‌ها راتصویر می‌کند که محصولِ یک نظام اجتماعیِ ناساز و نامتوازن‌اند، و در آن نیکی و پلیدی، محبت و نفرت و روشن‌بینی و خودفریبی مفاهیمی مطلق و سرراست نیستند. به تعبیر مخملباف ـ مفهومی که منطقِ آدم‌پردازی او بر آن استوار است ـ این آدم‌ها «پیرو منطقِ دل خویش‌اند و نه منطقِ سرِ خود»؛ همان اصلی که از آن به عنوان «نسبیت»، که قهراً در برابر جزمیت قرار دارد، تعبیر می‌کند. در واقع مخملباف نه جانب این آدم‌ها را نگه می‌دارد و نه آن‌ها را محکوم می‌کند؛ اما این به آن معنا نیست که او نسبت به سرنوشتِ آدم‌های فیلم خود بی‌اعتنا و بی‌طرف است. «چه جوری باید با اینا کنار بیام؟ کدومشو، اگه قرار باشه انتخاب کنم، از تو انتخاب کنم؟»

در چنین وضعی *شب‌های زاینده رود* نمونه‌ای است از شتاب‌زدگیِ فیلم‌سازی که در سیر وسلوک خود سرگشته و در شگفت است، و در عین حال فقط معانی و مفاهیمِ عمیق و نهفتهٔ زمانه را به عنوان مصالح کار خود برمی‌گزیند؛ یعنی مصداقِ همان وضعی که ابوذر، چه‌گوارا، اینشتین و مسیح «گاهی تو یه روزیقهٔ منو میگیرن، یعنی صبح ابوذر یقهٔ منو میگیره، ظهر اینشتین و عصر اون یکی. یه موقع فکر می‌کردم جنون چیه...؟» (نقل قول‌های محاوره‌ای، مخملباف از فیلم *گنگِ خوابدیده* ساختهٔ هوشنگ گلمکانی نقل شده است.)

سه فیلمِ بعدی مخملباف دربارهٔ سینماست: *ناصرالدین شاه آکتور سینما* (۱۳۷۰)، *هنرپیشه* (۱۳۷۱) و *سلام سینما* (۱۳۷۳)؛ و به نظر می‌رسد که او می‌خواهد با این فیلم‌ها خود را به سینما و ارزش‌های انکارناپذیرِ آن مهربان و وفادار نشان بدهد.

از *حاجی آقا، آکتور سینما* (۱۳۱۱) ساختهٔ آوانس اوگانیانس تا فیلم‌های متأخر مخملباف، یعنی تقریباً در مدت شصت

سال دست اندرکاران سینما، به ویژه آن‌ها که اهل رأی و بحث بوده‌اند، نگاهی دوگانه و متعارض به سینما داشته‌اند. در طول این سال‌ها تعداد زیادی فیلم دربارهٔ سینما ساخته شده است؛ اما نگاه هیچ کدام از آن‌ها به سینما مشفقانه‌تر و به شفافیتِ نگاه اوگانیانس ـ به عنوان نخستین فیلم‌ساز ایرانی و نخستین کسی که از زاویهٔ سینما به سینما نگریست ـ نبوده است.

اوگانیانس با فیلم ***حاجی آقا، آکتور سینما*** در زمانی که تفکر سنتیِ حاکم بر جامعه، سینما را به عنوان ابزارِ مطربی نکوهش می‌کرد، تأیید و ترویج فیلم‌سازی در ایران را به عنوان مایه و مضمون اصلیِ فیلم خود به کار گرفت. (مخملباف که از اعقابِ دور اوگانیانس محسوب می‌شود نقل می‌کند: «من بچه که بودم به سینما نمی‌رفتم. از کوچه هم که رد می‌شدم برای این که موسیقیِ مبتذلِ آن دوران به گوشم نرسد انگشت‌هایم را در گوشم می‌کردم. یادم هست وقتی که دوازده سیزده ساله بودم دوستی داشتیم که مدتی از او خبری نشد، پی‌گیری که کردیم معلوم شد چون نتوانسته جلوی خودش را بگیرد و به سینما نرود، خود به خود لیاقتِ دوستی با جمع ما را از خود سلب کرده است.») اگر کوششِ اوگانیانس برای خود او نامأجور بود، سال‌ها بعد سینماگرانی پیدا شدند که این اجر را پاس داشتند. من خیال می‌کنم برای اوگانیانس همین اجر بس است که هرگاه فیلمی در ایران دربارهٔ سینما ساخته می‌شود، ناگزیر باید به عنوان مقیاس با فیلم اوگانیانس سنجیده شود.

ناصرالدین شاه، آکتور سینما امکانات و نیروی خود را از سینمای ایران می‌گیرد، و در انتقاد و نفیِ این سینما صراحتی ندارد. حتی میان بسیاری از این تصاویر ارتباط زنده و قابل فهمی برقرار نیست. این طور به نظر می‌رسد که نمونه و سرمشق مخملباف فیلم پُرآوازهٔ ***سینما پارادیزو*** (جوزپه تورناتوره، ۱۹۸۸) بوده است. دست‌کم تردیدی نیست که پایان‌بندیِ ***ناصرالدین شاه، آکتورسینما*** (نماهایی از در آغوش کشیدن‌های پی‌درپی) که یادآور فصل اختتامیه ***سینما پارادیزو*** است، ادای دینی به تورناتوره است، هرچند می‌توان اعلانِ صلح و آشتیِ مخملباف با فیلم‌سازانِ «دیگر» را نیز از آن تعبیر کرد.

هنرپیشه آخرین فیلم مخملباف در پایانِ دههٔ اولِ فیلم‌سازی اوست. «هنرپیشهٔ» او «نمادی از تمام هنرمندانی است که می‌خواهند هنرمندِخوب باقی بمانند؛ اما نمی‌توانند»، و فیلم ظاهراً به دنبالِ پاسخ این سؤال است که خودِهنرمند درعدم توفیقِ هنری‌اش «تا چه حدمقصر و قابل سرزنش است».

آدم اصلیِ فیلم ***هنرپیشه*** تصمیم دارد یا دست‌کم از لحاظ ذهنی و عاطفی این کشش را دارد که «علیه شرایط جاری» ـ برضد وضعیت زندگیِ عمومی و خصوصیِ خود ـ عمل کند. هدف او این است که پاجاپای هنرمندی همچون چاپلین بگذارد. داشتن چنین هدفی و تلاش برای رسیدن به آن، حق اوست. این حق یک مفهوم اجتماعی است که مخملباف از جنبهٔ اخلاقی به آن نگاه می‌کند. این‌که این هنرپیشه چه می‌خواسته بشود و حتی این که هم‌اکنون چه شده، از لحاظ اقتضای فیلم چندان مهم نیست؛ زیرا تا زمانی که او به عرصهٔ فعالیت هنری گام نگذاشته، صورتِ نهایی آن چیزی را که باید بشود به درستی نمی‌شناسد. انسانیت (یا خصوصیت) او غیر از انسانیت (یا خصوصیت) چاپلین است؛ زیرا محیطی که هر کدام از این دو آدم به آن تعلق دارند، یا در آن پرورش یافته‌اند، کم‌تر شباهتی با یکدیگر دارند.

سلام سینما یک طرح غیرمتعارف است که براساس انبوهی «راش» و پای میز مونتاژ ساخته شده است. بنابراین با در نظر آوردنِ الگوهای کلاسیک روایت ***سلام سینما*** فاقد قصه است؛ اما فاقد مضمون نیست.

گبه (۱۳۷۴) در میان فیلم‌های مخملباف فیلم سهل و ممتنعی است که اگر هیچ امتیازی نداشته باشد فیلم‌برداری محمود کلاری در آن نظرگیر است. آنچه کلاری دربارهٔ فیلم‌برداریِ ***سلام سینما*** و گبه و شیوهٔ کار مخملباف به یاد می‌آورد می‌تواند بازگوکنندهٔ نحوهٔ کار مخملباف باشد. کلاری می‌گوید:

> در ***سلام سینما*** فیلم‌نامه‌ای کامل برای یک فیلم داستانیِ بلند در اختیار داشتیم که فصل اول آن فیلمی شد که موجود است. بعد از چهار روز فیلم‌برداری مخملباف تصمیم گرفت از صحنهٔ اول فیلم‌نامه یک فیلم بسازد و

بقیهٔ سناریو را کنار بگذارد. روز هفتم فیلم‌برداری او گفت ما فیلم‌مان را ساخته‌ایم، ما وسایل فیلم‌برداری را تحویل دادیم و با یکدیگر خداحافظی کردیم، بدون آن که چهل و چهار صحنهٔ دیگر را فیلم‌برداری کنیم... در سفری به شیراز تصمیم گرفت فیلمی دربارهٔ قالی گبه بسازد، ظرف سه روز سناریوی کاملی نوشت. وقتی سناریو را به ما داد گفت به این قصه فکر نکنید، ما دوربین‌مان را برمی‌داریم و به منطقه می‌رویم ببینیم موضوع ما را به کجا می‌برد.

همه چیز نشان می‌دهد که «پروژهٔ» ***میان سالی و سینما*** در فکر و طرح اولیه یک چیز بوده و در اجرا چیز دیگری از کار درآمده است. اگر طرح اولیه ترکیبی از الهام و دریافت مخملباف از دو حادثهٔ واقعی بود: «یکی ماجرای معروف مضروب کردنِ پاسبان در هفده سالگی و دیگری تجربهٔ آزمایش او از داوطلبانِ بازیگری، به هنگام ساخت فیلم‌های ***بایکوت***، ***بای‌سیکل ران***، ***عروسی خوبان*** و ***شب‌های زاینده رود***، فیلم ***سلام سینما*** کم‌تر ارتباطی با طرح نخست نداشت، و همین موضوع با ***نون و گلدون*** (۱۳۷۴) محصول دیگری از کار درآمد، که نشان می‌دهد مخملباف همچنان در حال ذوق‌ورزی و آزمایش است. به نظر می‌رسد که در روزهای ساختن این فیلم‌ها آن «الگوهایی» که به تعبیر خود مخملباف از او «تیپ‌های مختلفی» ساخته‌اند و صبح و ظهر و عصر یقه‌اش را می‌چسبند او را آسوده نگذارده‌اند تا کار خودش را بکند.

بهرام بیضایی

بهرام بیضایی متولد دی‌ماه ۱۳۱۷ است، و از بیست سالگی فعالیت هنری خود را آغاز کرده است. او سابقهٔ مفصل و پُر دامنه‌ای در عرصه‌های نمایشی دارد، و نخستین فیلمش را در سال ۱۳۴۹ برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساخت: ***عمو سیبیلو***. در نگاه اول به نظر می‌رسد ***عمو سیبیلو***، به عنوان نخستین فیلم بیضایی، در کارنامهٔ سینمایی او مانند حلقهٔ بدون اتصال و معلقی است که با سایر فیلم‌های بعدی او، در اصلی‌ترین وجوه، تشابه ندارد؛ شاید بتوان فیلم کوتاه و دیدنیِ ***سفر*** (۱۳۵۱) را از لحاظ وجوه داستان‌گویی و سادگی با ***عمو سیبیلو*** دارای نوعی خط ارتباط دانست. ***عمو سیبیلو*** آمیخته به نوعی سادگی و صمیمیت است، که دست‌کم از حیث سادگی مثل همهٔ آثار بیضایی نیست، و در لفاف تمثیل و کنایه پیچیده نشده است. به تعبیر دیگر؛ ***عمو سیبیلو*** در میان کارهای بیضایی مستثناست، و اصلی‌ترین چیزی که او را به این فیلم ربط می‌دهد نامش به عنوان کارگردان در عنوان‌بندی فیلم است.

عمو سیبیلو به عنوان نخستین تجربهٔ فیلم‌سازیِ سازنده‌اش فیلم پرداخته و خوش‌ساختی است که مخاطبان خود ـ کودکان و نوجوانان ـ را همراه می‌کند، و گاه لحظه‌های شیرین و مفرحی برای آن‌ها می‌آفریند؛ و این در هرحال یک امتیاز است.

چگونگی روند خلق شخصیت نزد رمانتیک‌ها بر پایهٔ این اصل قدیمی است که همدلی، همدردی و هرگونه رابطه میان افراد انسانی در زندگیِ اجتماعی، از خواهش‌های والا و کلی انسان که بر ملاحظاتِ پست و فطری او غالب است ناشی می‌شود، و انسان فقط از این طریق است که می‌تواند انسانیت خود را باز یابد. از همین لحاظ است که کشمکش فرد انسانی با خویشتن برای باز جُستنِ «اصل خویش» اهمیت پیدا می‌کند؛ اما در سینمای رمانتیک ایران راه این درون‌کاوی نه در روابط پُر جُنب و جوش اجتماعی، که به طور طبیعی همدلی و همدردی را لازم می‌آورد، بلکه عمدتاً در تنهایی و زندگی در مکان‌های دور افتاده و متروک جست‌وجو می‌شود. فضای دلگیر و خانهٔ سوت و کور پیرمرد در ***عمو سیبیلو*** و خاموشیِ زندگیِ آقای حکمتی در ***رگبار*** (۱۳۵۰) در جهت هماهنگی فضا با حالت‌های روحیِ آدم‌ها انتخاب شده است. چنین عواملی موجب می‌شوند که عنصر فردی در وجود این شخصیت‌ها معنایی فراتر از معمول پیدا کند؛ چرا که از این طریق؛ یعنی با هدف‌های معینی که این آدم‌ها برای خود برگزیده‌اند ـ هدف‌هایی که فردیِ خودِ آن‌هاست ـ احساس آرامش و امنیت می‌کنند.

رگبار با اظهارنظرهای متفاوت و متناقضی روبه‌رو شد. پاره‌ای از منتقدان ***رگبار*** را «یک سروگردن» بالاتر از فیلم‌های آن فیلم‌سازانی ارزیابی کردند که «با ادعا آمدند و پوک و خالی رفتند»، و پاره‌ای دیگر آن را «یک نمونهٔ نومیدکننده از

تاتر فیلم شده» تأویل کردند که از همان دقایق اول «غیرقابل تحمل» و «آزاردهنده» به نظر می‌رسد. آن‌ها که فیلم را «ضعیف» می‌دانستند مشکل‌شان با «ایده»های متفاوت و استعاره‌هایی بود که «در هیچ طریق قابل قبولی پرداخت نشده بود».

به عبارت دیگر همان‌قدر که بازتاب دو فیلم *عمو سبیلو* و *سفر* به دلیل ساختار (شکل و محتوی) موجزشان مثبت بود، منتقدان با انتقاد از نمادها و شعارها و «علایم راهنمایی» رگبار اظهار امیدواری کردند که بیضایی برای فیلم بعدی‌اش «یک قصهٔ شسته و رفته‌تر، کوچک‌تر و محدودتر دست بگیرد».

غریبه و مه (۱۳۵۳) به عنوان دومین فیلم بلند بیضایی، آن‌طور که پاره‌ای از منتقدان اظهار امیدواری کرده بودند، اثری ساده و راحت، یا سرراست از کار در نیامد، یا بیضایی نمی‌خواست که «یک قصهٔ کوچک‌تر و محدودتر دست بگیرد».

آشنایی بیضایی با سُنتِ نمایشیِ شبیه‌خوانی و مطالعات او در زمینهٔ فرهنگ و اساطیر ایرانی و نمایش‌های ملیِ چین و ژاپن و علاقه‌اش به سینمای میزوگوچی موجب شد که او در *غریبه و مه* سبک و سیاقِ بدیع و منحصر به فردی را بیازماید. ایجاز، دقایق و ظرایفِ نمایشی از امتیازهای *غریبه و مه* است، و موضوع آن (همچون *رگبار*) به غریبه‌ای می‌پردازد که ورودش به مکانی بسته، روابطِ درونی و بیرونیِ افراد انسانی را دچار خلل می‌کند و چنان که خود بیضایی می‌گوید:

> ما نسبت به حالِ خود غریبه‌ایم. نسبت به همسایهٔ خود، خانوادهٔ خود و همه‌کس و همه چیز ناشناسیم. جامعه خودش غریبه‌های خود را می‌سازد. این عملکردِ همیشگیِ جامعهٔ ماست. ما اگر آن غریبه باشیم، همواره زمان زیادی از زندگی‌مان صرفِ تلاش برای پذیرفته شدن در جامعه می‌شود؛ اما درست هنگامی که به نظر می‌آید داریم پذیرفته می‌شویم باید برویم.

رفتن یا سفرِ غریبه‌وار چه در روایتِ *حقیقت و مردِ دانا*، که

بیضایی قبل از ساختنِ فیلم **عمو سیبیلو** منتشر کرد و چه در فیلم‌های **رگبار**، **سفر** و **غریبه و مه**، به عنوان نگرشی اساطیری به ساختار قصه و روایت جایگاه ویژه‌ای در آثار بیضایی دارد. این مضمون در فیلم **کلاغ** (۱۳۵۵) با گشت‌وگذار غریبه‌وارِ پیرزن و عروسش در تهران قدیم معنا پیدا می‌کند. او چنان که خودش به زبان می‌آورد متعلق به تهران قدیم است، و به شهرِ بزرگ و شلوغِ جدید تعلق ندارد.

در فصلی از فیلم که آسیه و مادربزرگ در تهران قدیم قدم می‌زنند آسیه از مادربزرگ می‌پرسد: «خانوم محلهٔ بچگی‌تون که می‌گفتین، چرا نمیریم اون جا؟» و مادربزرگ پاسخ می‌دهد: «تو چه می‌دونی اون کجاست؟ محلهٔ من سال‌هاست گم شده. چندین سالِ پیش یه دفعه با مرحومِ داداش رفتیم که پیداش کنیم، ولی از یک دنیایِ خیالی سر درآوردیم؛ جایی که همه مثل غریبه‌ها بودن.»

پیداست که **کلاغ** مضمونِ سفر غریبه‌وارِ فیلم‌های بیضایی را در طول و عرض دیدگاه او گسترش می‌دهد و به جست‌وجوی شخص به دنبالِ هویتِ گم شده‌اش تعمیم می‌یابد.

یکی از دل‌مشغولی‌های بیضایی پرداختن به تاریخِ دور، بدون استنادِ دقیق به مستندات تاریخی است: **پهلوان اکبر** می‌میرد (نمایش‌نامه)، **آهو**، **سلندر**، **طلحک و دیگران** (فیلم‌نامه)، **چریکهٔ تارا** (فیلم‌نامه)، **مرگ یزدگرد** (نمایش‌نامه)، **روز واقعه** (فیلم‌نامه)، **تاریخ سری سلطان در آبسکون** (فیلم‌نامه)، **طومار شیخ شرزین** (فیلم‌نامه)، **عیارنامه** (فیلم‌نامه)، **دیباچهٔ نوین شاهنامه** (فیلم‌نامه)، **جنگ‌نامه غلامان** (نمایش‌نامه) و مانند این‌ها. آنچه در اکثر این آثار نظرگیر است حضور صدای مزاحمِ نویسنده است. آدم‌های آثار بیضایی از پیر و جوان، شهری و روستایی، پهلوان و ایلغار و چه و چه همه کمابیش با زبان واحدی سخن می‌گویند. غالباً چون اندیشه و کلماتِ اکثر آن‌ها مال خودشان نیست و به عبارت دیگر هویتِ منحصر به فردی ندارند بیضایی در پاره‌ای از نمایش‌نامه و فیلم‌نامه‌هایش آن‌ها را با شماره مشخص می‌کند، به طوری که اگر آدم‌ها جای خود را به یکدیگر دهند یا شمارهٔ آن‌ها را عوض کنیم خللی در حاصل کار به وجود نمی‌آید. در **عیارنامه** این گفت‌وگو در مجلسِ ایلغاریان، پس از کشتنِ همسر پهلوان قدر، در می‌گیرد:

رییس: پهلوان قدر که تیرش از کنار گوش‌های‌تان می‌رفت به زمین گرم خورده است!

یکی: چطور؟ یعنی چه؟

رییس: پشت او شکست! چون پیرزنانِ پشت دوک‌نشین زمین‌گیر شد!

خبرچین یک: همسرش را چاک از تیر و تبر یافتند!

رییس: خونش ریخت، چنان که شراب از این جام بر زمین می‌ریزم.

خبرچین دو: او خون گریست و شمشیر شکست!

خبرچین یک: کنار گود او مجاور شد، خاکستر نشست!

یکی: همسرش؟

رییس: زنی، سلام خاتون!

دیگری: با کدام شکل و شمایل، چه نشان؟

دیگری: کدام، کجا و کی؟

دیگری: با کدام دست؟

رییس: [به خبرچین‌ها]: بپرسید!

دیگری: آری، بگویید. کدامِ ما قاتلِ همسر پهلوانیم؟ این افتخار که را می‌رسد؟

دیگری:.....

در گفت‌وگوهایی از این نوع، مخاطب نمی‌تواند باور کند که آدم‌ها معنای سخن یکدیگر را می‌فهمند، مگر آن که آن‌ها را ادیب، اهل فلسفه و چیز خوانده در نظر بگیرد. راست این است که چنین سخنانی از حنجرهٔ این سنخ آدم‌ها بیرون نمی‌آید، بلکه ذهنی واحد ـ که همان نویسندهٔ فیلم‌نامه و کارگردان است ـ آن‌ها را می‌سازد و می‌پردازد.

در **چریکهٔ تارا** (۱۳۵۷) نیز گاهی مرد تاریخی و تارا برای بیان احساس خود از جمله‌هایی شبیه آنچه در فوق نقل شد استفاده کرده‌اند؛ جمله‌هایی که در لابه‌لایِ صداهای مزاحم شنیده می‌شوند؛ به عنوان مثال:

تارا: تو گفتی جنگِ اصلی این جا بود.

مرد تاریخی: ما به نماز رفته بودیم، کنار آب؛ و بسیاری هنوز تشنه بودند.

تارا: سردار اون جنگ!

مرد تاریخی: تیر اول به پهلوی من نشست.

تارا: پس چرا معطلی سردار؟ تو گفتی از من فرار می‌کنی.
مرد تاریخی: من رهایی گفتم.
تارا: پس چرا فرار نمی‌کنی؟
مرد تاریخی: من ـ فرار ـ نگفتم! قبیلهٔ من کجاست که ببیند بر گردن آورانش چنین گستاخ طعنه می‌زنند. آیا به تو آداب نیاموخته‌اند؟

مرگ یزدگرد (۱۳۶۱) از معدود فیلم‌های سینمای ایران است که اجزای متشکلهٔ آن از مجموعهٔ روایت‌های اول شخص از نگاه سوم شخص مفرد جفت‌وجور شده است.

مرگ یزدگرد به گواهیِ یادداشتِ قبل از عنوان‌بندیِ فیلم دربارهٔ یزدگرد سوم است که «به مرور گریخت و به آسیابی درآمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت». شروع فیلم لحظه‌ای است که آسیابان، زن، دخترش، سردار، موبد و سرکردهٔ سپاه بالای سرِ جنازهٔ شاه جمع‌اند و محکمه‌ای برپا کرده‌اند. دختر، زن و آسیابان به تناوب روایت خود را از ورود پادشاه به آسیاب و قتل او باز می‌گویند. هر بار یکی در مقام پادشاه و به کمکِ دو تن دیگر روایتِ قتل را برای سردار و موبد و سرکردهٔ سپاه باز می‌گویند. موقعی که آسیابان و همسرش برای تبرئهٔ خود شرح می‌دهند که در نظر آن‌ها پادشاه چون دزد یا گدایی آمد، دختر نالان می‌گوید: «به من چیزی برای خوردن بدهید!» کسی اعتنایی به او نمی‌کند، تا این‌که دوباره می‌گوید: «او گفت...» و با تغییر لحن، گویی که صدا و حرکاتِ پادشاه را تقلید می‌کند، ادامه می‌دهد: «... به من چیزی برای خوردن بدهید.» از این لحظه به بعد دختر نقشِ پادشاه را ایفا می‌کند و آسیابان و همسرش به هیئت خود باز می‌گردند؛ گویی موقعی که یزدگرد به آسیاب قدم می‌گذارد و چیزی برای خوردن می‌خواهد، موبد و سرکردگان سپاه سکوت می‌کنند و در روایتِ نمایشیِ آن سه تن دقیق می‌شوند. گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند تا روایتِ دختر از آمدنِ پادشاه به آسیاب پایان یابد. دقایقی بعد زنِ آسیابان در نقش یزدگرد خوابی آشفته را تعریف می‌کند.

در این شیوه مخاطب در مجموعه‌ای از روایت‌های اول شخص، از نگاه سوم شخص به درونِ ذهن آدم‌ها رخنه می‌کند که البته این رخنه با دقت و فراست میسر می‌شود. سهم مخاطب، در این شیوهٔ روایت، برای دنبال کردنِ ماجرا، نوعی مشارکت در خلقِ اثر هنری یا به عبارت دیگر، مشارکت در امرِ زیبایی‌شناسی فیلم است.

در مرگ یزدگرد بیضایی نقش روایتی ندارد. بی‌طرف است و به طور عینی و نمایشی، از ذهن و زبانِ آدم‌ها، وقایع را پیش

یکی از دل‌مشغولی‌های بیضایی پرداختن به تاریخِ دور، بدون استنادِ دقیق به مستندات تاریخی است

چشم بیننده قرار می‌دهد. نقشِ سنتیِ کارگردان را آدم‌های نمایش اجرا می‌کنند؛ با لحنی گزارش‌گونه، که داوری و قضاوت در آن نیست؛ نوعی فاصله‌گذاری است میانِ جریان محاکمه و بازخواست‌های سردار و سرکردهٔ سپاه از متهمان با مجموعهٔ روایت‌های آن‌ها. در قطعهٔ زیر جمله‌هایی که به شکل مؤکد آمده بیانگرِ نقشِ راوی (دختر، زن و آسیابان) در مقامِ داستان‌گوست؛ با این توضیح که زن، دختر و آسیابان به تناوب نقش پادشاه را به هنگامی که در پی ترس از ربوده شدنِ جواهراتش، ناگهان از خواب برمی‌خیزد بازی می‌کند:

زن: انبان را رها کن.
دختر: ببینش که می‌غلتد.
آسیابان: خوابش پاره شده بود. غریوکشان برخاست و دست به زیر سر بُرد.
زن: دست به زیر سر، به سوی کیسهٔ زر و دست دیگر به دستهٔ شمشیر.
دختر: های مردک، چه می‌گردی در آن انبان؟
آسیابان: چون دانست که ما بر رازِ پاره‌های زر آگاهیم در کار خود ماند؛
غرید: من پادشاهم. به من بنگرید. من پادشاهم. تو خندیدی [به همسرش اشاره می‌کند.]
دختر: او خندید.

در این گفت‌وگوها، راوی گزارش‌گر است و دربارهٔ رویدادها داوری نمی‌کند. درواقع تصاویر و گفت‌وگوها ـ اگر نه در همهٔ لحظه‌ها ـ آن‌قدر گویا هستند که مخاطب بتواند از روی آن‌ها شخصیت‌ها و داستان را صرافی کند.

این نحوهٔ فاصله‌گذاری به تأثیر عاطفیِ مرگ بزرگ‌تر می‌افزاید، و هیجان و کششِ طبیعی ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، گسیختنِ طبیعیِ رشتهٔ گفت‌وگوی راوی، برای ایجاد کردنِ لحظه‌های پُر تنش، و آفرینشِ وقفه‌های نمایشی مؤثر است. افزون بر این بیضایی امکان می‌یابد به طور طبیعی جمله‌های معترضهٔ خود را در میان گفت‌وگوها درج کند. در شیوه‌های دیگر روایت چنین امکانی، مگر با استفاده از زاویهٔ دید دانای مطلق، به دست نمی‌آید.

بیضایی در **باشو غریبهٔ کوچک** (۱۳۶۴) از راویِ دانای مطلق به صورت محدود استفاده کرده است. روایتِ بیضایی در **باشو، غریبهٔ کوچک** بیش‌وکم بی‌طرفانه و عینی و درحدثبت گزارشی از ماجراهایی است که بر سر باشو، قهرمان نوجوان فیلم، می‌آید.

روایت در **شاید وقتی دیگر** (۱۳۶۶) به شیوهٔ راویِ سوم شخصِ مفرد در حال و گذشته است. بیضایی خارج از میدانی که ماجراهای داستان در آن جریان دارند، کیان و سایر آدم‌های فیلمش را وا می‌دارد تا ذهن و زبان خود را به کار بیندازند و آنچه را که از سر می‌گذرانند یا بر سرشان می‌آورند، نشان دهند.

به نظر می‌رسد که در فصل‌هایی از فیلم عناصرِ زمان و مکان و وحدتِ نقل و نقال مراعات نشده است. **شاید وقتی دیگر** انباشته از کابوس‌ها و رویاهای زنی پریشان احوال است به نام کیان که در هوای کشفِ گذشتهٔ خویش است. در یکی از بازگشت به گذشته‌ها یا کابوس‌ها و رویاهای کیان، او خود را در موقعیت طفلی قُنداقی می‌بیند که مادرش او را سرِ راه می‌گذارد. یک بار مرد خنزر پنزریِ فقیری او را برمی‌دارد که زن با تهاجم او را باز می‌ستاند، و یک بار زن و مردی که سوار بر کالسکه‌اند. کیانِ شیرخواره بعد از آن دیگر مادرش را نمی‌بیند و کسی نیز برایش فاش نساخته است که او بچهٔ سرِراهی بوده است. تصور خود او نیز آن است که زن و مرد کالسکه سوار، که از او مراقبت کرده‌اند، والدینش هستند. اگر این نما یادآوریِ خاطرات کیان باشد طبیعی است که طفلی شیرخواره نمی‌توانسته آن لحظه‌ها را در ضمیر ناهوشیار خود ثبت کرده باشد. بنابراین باید آن را به مثابه کابوس یا رویای کیان و به چیزی چون حدس و گمان او مربوط دانست. ساختار **شاید وقتی دیگر** به عنوان فیلمی که موضوع آن داستانِ زنی پریشان احوال است، چنین تعبیری را می‌تابد.

درون مایهٔ اصلیِ **شاید وقتی دیگر**، مانند فیلم **کلاغ**، هجوم کابوس‌ها و تصورات فرد آدمی از گذشته به حال برای کشفِ

هویت خویش است. این کیفیت به فیلم بیضایی صورت و قواره‌ای رویایی و غیرمتعارف بخشیده است.

همین درون مایه در *مسافران* (۱۳۷۰) نیز تکرار شده است؛ اما تم اصلی *مسافران* کشاکش مرگ و زندگی نیز هست. اتومبیل سیاهی، که همچون تابوتی نعش‌کش مسافران را به قتلگاه می‌برد نماد مرگ است، و آینه‌ای که بر باربند اتومبیل جاگرفته تا برای تازه عروس و داماد برده شود مظهرِ زندگی و زایندگی. وقتی خبر مرگِ مسافران را می‌آورند و نشانی از آینهٔ شکسته در اتومبیل درهم کوبیده شده نمی‌یابند خانم‌بزرگ، که مرگِ بستگانش را باور ندارد دایم تکرار می‌کند: «این ممکن نیست، آن‌ها قرار است آینه را بیاورند.» و در انتها با جامهٔ سپیدی که عروس به تن کرده و مردگان که با آینهٔ نورانی باز می‌گردند مجلس عزا و سوگواری به مجلس جشن و سرور بدل می‌گردد، یا آنچه ما در آینه ـ که گفتیم نشانهٔ زندگی و زایندگی است ـ می‌بینیم چنین القا می‌کند.

از لحاظ بیضایی داستانِ اصلیِ مجلس عزا آن چیزی است که پشتِ ظاهر آن در جریان است. در مجلسِ سوگواری اندیشهٔ زندگی بر مرگ چیره می‌شود؛ اما میان خانم‌بزرگ ـ به عنوان کسی که مرگ بستگانش را نمی‌پذیرد ـ و جمع سوگواران ـ که خانم‌بزرگ را آشفته‌حال می‌دانند ـ در طول فیلم تقابلی سخت وجود دارد، که فقط وقتی ماهرخ با پوشیدنِ جامهٔ سپید عروسی در جمع سوگواران حاضر می‌شود زندگی در آن جمع ماتم‌زده درخششی خیره‌کننده می‌یابد.

بیضایی می‌گوید هر فیلم بایستی راه خودش را پیدا کند، و او هرگز به قصد نامتعارف ساختن فیلم نساخته است. مُعرفِ فیلم، خودش است و نه سازندهٔ آن. اگر فیلم‌های او نامتعارف و خارق عادت جلوه می‌کنند، در قیاس با فیلم‌های فیلم‌سازان دیگر و حاصل شرایط و اوضاع و احوال جاری است و او امیدوار است که روزی روزگاری با ارتقای دانش و فرهنگ و خواستِ علاقه‌مندان پی‌گیر و جدی سینما، فیلم‌های او متعارف جلوه کنند، و مایل است در آن روز بینندگان در نظر داشته باشند که آنچه فیلم‌سازان هم‌نسل او ساخته‌اند متناسب با همهٔ توانایی‌های آن‌ها نبوده است.

❑